INFORMATION LITTÉRAIRE

Volume 6

1954

Paris 1954

KRAUS REPRINT
Nendeln / Liechtenstein
1972

Reprinted by arrangement with J. B. Baillière et Fils, Paris

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1972

Printed in Germany
Lessingdruckerei Wiesbaden



L'INFORMATION LITTÉRAIRE

VIe Année

1954

TABLE des MATIÈRES de a VI[e] ANNÉE
1954

DOCUMENTATION GENERAL:

LITTÉRATURE FRANÇAISE

XVI[e] SIÈCLE

XVII[e] SIÈCLE

XVIII[e] SIÈCLE

XIX[e] SIÈCLE

XX[e] SIÈCLE

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

GRÈCE

ROME

DIVERS

BIBLIOGRAPHIE

DOCUMENTATION PEDAGOGIQUE

ARTICLES DE DOCTRINE :

EXERCICES SCOLAIRES :

INDEX ALPHABÉTIQUE PAR NOMS D'AUTEURS

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)

Téléphone : DANTON 95-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A 4615.

SIXIÈME ANNÉE. — N° 1. — JANVIER-FÉVRIER 1954

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

SIXIÈME ANNÉE. — N° 1. — JANVIER-FÉVRIER 1954

Ont collaboré à ce numéro :

J. BEAUJEU, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille; J. DUCHEMIN, professeur à la Faculté des Lettres de Poitiers; J. ERNST, rédactrice de « L'Année philologique »; P. GRENADE, agrégé-répétiteur à l'Ecole Normale Supérieure; B. GUYON, professeur à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence; J. HUMBERT, professeur à la Sorbonne; J. NATHAN, professeur de Première supérieure au Lycée Jeanson-de-Sailly; J. PERRET, professeur à la Sorbonne; G. ROBERT, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres de Besançon; J. DE ROMILLY, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; P. TABART, professeur au Collège classique de Dunkerque; J. VOISINE, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Lille; E. WILL, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille.

Prix de l'abonnement : **1.200 fr.**; Etranger : **1.500 fr.**; le numéro : **300 fr.**

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

« Illusions perdues »

Qu'*Illusions perdues* occupe une place exceptionnelle dans la vie et dans l'œuvre de Balzac, il suffit, pour s'en convaincre, de considérer d'abord quelques dates et de jeter un coup d'œil d'ensemble sur la *Comédie humaine*.

PLACE D' « ILLUSIONS PERDUES » DANS L'ŒUVRE DE BALZAC

C'est en janvier 1837, dans la première édition des *Etudes de Mœurs au XIX*e *siècle* (tome IV des *Scènes de la vie de Province*) que parut la première des trois parties qui composent actuellement cet énorme roman. Elle portait le titre d'*Illusions perdues*. La deuxième partie, sous le titre d'*Un grand homme de province à Paris*, parut en juin 1839 : la troisième enfin, sous le titre de *David Séchard ou les Souffrances d'un inventeur*, en juin-août 1843. Ainsi cette œuvre, qui s'étale sur une durée de sept années, occupe exactement le centre de la vie littéraire de Balzac. On sait en effet que celle-ci n'a vraiment commencé qu'assez tard, en mars 1829, avec *Le dernier Chouan*, soit un peu plus de sept années avant le début d'*Illusions perdues ;* on sait d'autre part que Balzac est mort en juin 1850, soit sept ans exactement après l'achèvement de ce grand roman.

Je ne crois pas que cette situation centrale de l'œuvre dans la vie du créateur soit dépourvue de signification. Bien au contraire. En fait il est certain que Balzac, bien qu'il ait attendu pour signer ses œuvres d'avoir atteint sa trentième année et produit une grande quantité de papier imprimé, a mis encore un certain temps après 1829 avant d'affirmer d'une manière décisive sa supériorité, avant d'être pleinement maître de ses moyens. Ce n'est guère qu'avec *Eugénie Grandet* qu'il a trouvé sa véritable voie, ce n'est qu'à la fin de 1833 qu'il a découvert l'immense plan qui devait donner naissance aux *Etudes de mœurs*. Et d'autre part, dans les œuvres de ses dernières années, le formidable abus qu'il avait fait de ses forces commençait à se faire sentir et ses créations les plus admirables de cette période finale, un *Cousin Pons*, une *Cousine Bette* ne sont pas sans défaillances. Au reste, quelques traces de fatigue et de négligence apparaissent déjà dans la troisième partie d'*Illusions perdues* écrite en 1843. Cependant, dans son ensemble, ce roman appartient bien tout entier à ce qu'on pourrait appeler la période des grands chefs-d'œuvre.

S'il est important de marquer la position centrale d'*Illusions perdues* dans la vie de Balzac, il l'est plus encore de le faire dans son œuvre. Prenons les *Etudes de mœurs* telles qu'elles se présentent, par exemple, dans l'édition Calmann-Lévy (24 volumes in-8°), nous constatons aussitôt qu'elles forment 14 volumes et qu'*Illusions perdues* occupe le septième. Mais, dira-t-on, vous oubliez que la *Comédie humaine* est un monument inachevé ! Vous savez bien que les dernières parties des *Etudes de mœurs*, en particulier les *Scènes de la vie militaire*, devaient être, selon les plans établis par Balzac, très largement développées. Cette situation centrale n'a pas et ne peut pas avoir la signification que vous lui donnez : elle est un effet du hasard, de ce hasard suprême qui s'appelle la mort.

L'objection est sérieuse, et, en certains sens, indiscutable. Considérons pourtant les choses de plus près. Ce n'est pas ici le lieu d'écrire l'histoire de la *Comédie humaine*. Rappelons seulement que l'idée qui a donné naissance à ce vaste ensemble s'est présentée tard à l'esprit de Balzac, à une époque où il avait déjà derrière lui un nombre important d'ouvrages créés selon des inspirations assez différentes et qu'il a dû intégrer dans son nouveau plan d'ensemble. Il suffit de lire les diverses préfaces qu'il a écrites lui-même ou fait écrire par Félix Davin entre 1833 et 1835 pour voir la gêne qu'il éprouvait à justifier le classement adopté : *Scènes de la vie privée. Scènes de la vie de Province, Scènes de la vie parisienne*, etc. En réalité — j'en suis intimement persuadé — l'idée-mère des *Etudes de mœurs* a été celle de l'*opposition Paris-Province*. C'est elle qui fut le noyau incandescent, la nébuleuse primitive d'où éclata dans le ciel balzacien l'admirable système planétaire des *Etudes de mœurs*.

Or c'est précisément au centre de ce centre que se situent *Illusions perdues*. Ce roman a été placé par Balzac dans les *Scènes de la vie de Province* parce qu'il fallait bien lui choisir un cadre, et celui de la province s'imposait davantage puisque les deux tiers de l'œuvre se déroulent à Angoulême, mais il devrait être hors série, car il est à la frontière des deux mondes. Non seulement la partie centrale se déroule entièrement à Paris et constitue même l'une des plus puissantes scènes de vie parisienne que Balzac ait jamais écrites, mais l'œuvre entière est une étude approfondie des *rapports de Paris et de la Province*, phénomène historique et moral que Balzac a passionnément étudié parce qu'il a bien vu qu'il dominait l'histoire de la France moderne. Pour prendre conscience non du fait lui-même — la lecture du roman suffit bien à le faire apparaître ! — mais de l'intelligence qu'en a eue Balzac, il faut lire ses Préfaces : « Les rapports qui existent entre Paris et la Province, sa funeste attraction, ont montré à l'auteur, le jeune homme du XIXe siècle sous une face nouvelle... », disait-il en 1837 en tête de la première partie, et en 1843, en tête de la troisième : « Paris est comme la forteresse enchantée à l'assaut de laquelle toutes les jeunesses de la province se préparent... » Mais le texte, de loin le plus important, dans sa modestie même, est celui qui terminait en décembre 1833 la *Préface* de la première édition des *Scènes de la vie de Province*. C'est là que, pour la première fois, après avoir — en des termes modestes et même un peu embarrassés — défini les caractères spécifiques de chacune des séries qui formeraient les *Etudes de mœurs* et particulièrement des *Scènes de la vie de Province*, Balzac annonça en ces termes *Illusions perdues* : « La dernière scène de la province (*Illusions perdues*) est un anneau qui joint les deux âges de la vie et montre un des mille phénomènes par lesquels la province et la capitale se marient incessamment ». Ainsi, dès le moment où il a été conçu ce roman est apparu à Balzac comme *l'œuvre-charnière* des *Etudes de mœurs*. Par la suite, quels qu'aient été les développements qu'il lui a donnés, il lui a toujours gardé cette place privilégiée. Lorsqu'on sait avec quelle facilité il a déplacé à l'intérieur de ses cadres assez souples ses différents récits, on ne peut manquer d'être frappé par un cas, en somme assez exceptionnel, de stabilité.

Mais il faut aller plus loin. Dans la foule des personnages qui peuplent l'immense société balzacienne, il en est un qui se dresse très au-dessus des autres, les dominant par la force, l'orgueil, l'intelligence, la passion, et par la place insigne que le romancier lui a faite dans son œuvre. Or ce personnage colossal (dont la signification demeure si mystérieuse, car il est évident que Balzac l'a nourri, plus que tout autre, de sa chair et de son sang et pourtant il n'est pas interdit de penser qu'il voyait en lui une incarnation de Satan), ce personnage, qui se situe au cœur le plus secret de la *Comédie humaine*, il n'est pas absent d'*Illusions perdues*. Certes, il n'y pénètre qu'à la dernière minute. Et, lorsque, sur la grand-route qui mène d'Angoulême à Paris, l'abbé Carlos Herrera se dresse devant Lucien désespéré, il apparaît un peu comme un « deus ex machina ». Mais quelle admirable machine ! quel dieu extraordinairement vivant ! Et surtout, pour cette œuvre déjà si longue, quel prodigieux rebondissement ! Car, désormais, rien n'est fini. Tout commence au contraire, puisque Lucien, nouveau Faust, après avoir vendu son âme, va pouvoir posséder le monde. Par ce coup de génie, *Illusions perdues* se trouve brusquement placé non plus seulement au centre de l'ensemble des *Etudes de mœurs*, mais au centre de cette épopée intérieure qui court à travers l'œuvre entière, et dont le héros est Vautrin et qui, ouverte en 1835 par le *Père Goriot*, s'est achevée en 1847 par *La dernière Incarnation de Vautrin*. Et surtout, n'allons pas croire à une invention artificielle. Nous sommes ici au cœur de la plus vivante vérité.

Pour prouver en détail ce que je viens d'affirmer il faudrait de longs développements. Je me contenterai de dresser un petit tableau chronologique; il me paraît déjà très éloquent :

Début 1835 : *Le Père Goriot* (Vautrin-Rastignac).

Début 1837 : *Illusions perdues :* première partie. (Le dernier chapitre s'arrête après les « prémices » de la vie parisienne de Lucien et sa lettre de rupture à Mme de Bargeton.)

Octobre 1838 : *Splendeurs et Misères des Courtisanes :* publication (avec *La Femme supérieure* (*Les Employés*) et *La Maison Nucingen* du début du premier fragment qui portera plus tard le titre de *Comment aiment les filles*. Ce fragment, qui porte alors le titre de *La Torpille*, s'ouvre par la description d'un bal masqué à l'Opéra et montre Lucien, revenu à Paris, protégé par Vautrin et amoureux d'Esther).

Juin 1839 : *Illusions perdues :* deuxième partie : *Un grand homme de province à Paris* (s'achève au moment où Lucien, à bout de forces, décide de repartir pour Angoulême).

Mai-juillet 1843 : *Splendeurs et Misères des Courtisanes :* fin de la première partie et début de la seconde : *A combien l'amour revient aux vieillards.*

Juin-août 1843 : *Illusions perdues :* troisième partie : *David Séchard* ou *Les souffrances d'un inventeur.* Cette partie s'achève par la rencontre de Vautrin par Lucien sur la route de Paris à Angoulême.

Juillet 1846 : *Splendeurs :* troisième partie : *Où mènent les mauvais chemins.*

Avril-mai 1847 : *Splendeurs :* quatrième partie : *La dernière Incarnation de Vautrin.*

RICHESSE INTRINSÈQUE

Pour apprécier exactement l'importance majeure d'*Illusions perdues*, il nous faut maintenant aborder des considérations d'un autre ordre.

Un des caractères les plus apparents du roman est son extrême longueur. Il offre même, de ce point de vue, un cas unique dans toute la production balzacienne. Car on pourrait songer à lui comparer précisément *Splendeurs et Misères des Courtisanes* qui, avec ses quatre parties massives, a une étendue aussi considérable; mais la comparaison aboutirait vite à faire apparaître entre les deux œuvres des différences fondamentales de structure. *Splendeurs et Misères* s'étale largement dans le temps; il offre une impression de continuité, de *durée* qu'on chercherait en vain dans *Illusions perdues.* Il relève à la fois de l'esthétique du *roman-feuilleton* et de celle du *roman-fleuve* et, sur le plan technique, il se rapproche beaucoup plus de ces autres vastes ensembles — écrits à peu près à la même époque — que sont les *Petits Bourgeois*, le *Cousin Pons* et surtout la *Cousine Bette.* Malgré ses dimensions, *Illusions perdues* est au contraire construit selon la technique balzacienne traditionnelle qui est essentiellement *dramatique :* longues préparations; quelques scènes de « haute tension » et, pour finir, récit rapide d'événements formant dénouement. L'ampleur du texte n'est donc pas fonction de la longueur du temps pendant lequel se déroule l'action. Elle ne l'est pas davantage de la quantité des événements qui constituent cette action : ceux-ci se réduisent au total à un assez petit nombre et, dans la première partie, à peu près à rien.

Accuserons-nous donc Balzac de s'être abandonné à ses démons familiers, celui de la description et celui de la dissertation (de la « tartine » aurait dit Lousteau) ? Certes, il n'y a pas complètement échappé. C'est avec l'amoureuse précision d'un artisan parlant de son métier et de ses outils qu'il a décrit l'atelier de David au début de sa première partie et, au cours de la troisième, il a complaisamment cédé à un désir un peu puéril de vengeance à l'égard des hommes de loi et des hommes d'affaires qui, depuis tant d'années, dévoraient son temps et son argent. Mais, ces quelques pages mises à part, reconnaissons que, dans l'ensemble, Balzac a très peu « tiré à la ligne ». Rien de ce qu'il a dit n'était inutile. On serait même tenté parfois de trouver qu'il va trop vite, par exemple lorsqu'au début de la seconde partie, il analyse les sentiments de Lucien et de Mme de Bargeton dont l'évolution conduit, en quelques pages, ces deux amants très unis à la rupture définitive.

La longueur de l'œuvre n'est donc qu'un signe ou, plus exactement, une conséquence nécessaire de l'extrême richesse de la matière que Balzac voulait mettre en œuvre. Cette richesse, j'ai déjà dit qu'on aurait tort de la chercher dans l'intrigue, dans les faits. En revanche on la trouvera dans les personnages dont le nombre et la qualité sont exceptionnels. Deux d'entre eux comptent parmi les « vedettes » de première grandeur de la *Comédie humaine.* Huit ou dix autres sont des personnages importants, étudiés à fond et dont la destinée nous est présentée dans son ensemble.

Enfin, autour de ces grands « premiers rôles » s'agitent d'innombrables comparses, dont aucun n'est à proprement parler une « utilité », mais qui sont presque tous hauts en couleur, intensément vivants. Grâce à cette foule grouillante qui circule dans les rues d'Angoulême et sur les boulevards parisiens, à l'hôtel Bargeton et à l'Houmeau, dans les salons de la marquise d'Espard et dans les salles de rédaction des petits journaux, dans les galeries de bois et dans les mansardes du Quartier Latin, Balzac a réalisé pleinement l'une de ses ambitions majeures, celle de nous présenter l' « histoire en action de la société française au XIX[e] siècle ».

En même temps, il a réussi, mieux qu'en aucune autre de ses œuvres, à intégrer en un tout harmonieux (en les fondant, en les « composant » les uns avec les autres avec un art extrême) la plupart des grands thèmes inspirateurs de toute son œuvre. Ce serait une grande erreur de croire que nous avons ici affaire seulement à une étude minutieuse de la vie de province sous tous ses aspects, à une importante « tranche de vie » parisienne ou même à une analyse précise du mécanisme compliqué des rapports unissant Paris à la province. Certes, si ce roman n'était que cela, il serait déjà très grand; mais il est bien autre chose ! Et d'abord, il est une grave méditation sur deux problèmes qui hantaient depuis longtemps la pensée de Balzac, qu'il avait abordé à plusieurs reprises dans des textes théoriques ou critiques comme sa fameuse *Lettre* de 1834 aux *Ecrivains français*, qu'il avait même en partie traité dans un de ses romans les plus fameux, la *Peau de chagrin*, mais qu'enfin cette fois il avait décidé d'aborder de front, de traiter à fond, celui des *rapports entre l'Artiste et la Société moderne* et celui de *grandeur et servitude du Journalisme*. Au reste ces deux thèmes n'étaient eux-mêmes que des développements d'un thème plus général (qui, avec celui de Vautrin, est sans aucun doute le plus important de la *Comédie humaine*), celui du *Jeune homme devant la Vie*. Jamais peut-être — ni dans le *Lys* ni dans *Béatrix*, ni même dans le *Père Goriot* — Balzac n'en a fait une orchestration plus magistrale. Car à l'histoire de Lucien, répondent celles de David, de d'Arthez, de Lousteau, celle enfin de tous ces jeunes gens qui gravitent autour du « grand homme de province ». Tous ces destins qui se croisent, s'opposent ou se répondent, forment par leur réunion en une seule œuvre le plus extraordinaire chapitre de cette « histoire tragique de la jeunesse depuis trente ans » que dans la *Préface* de *David Séchard*, Balzac se vantait d'avoir écrite.

Mais il est une autre histoire — mélancolique plus que tragique — que le romancier de *La Femme de trente ans* (l'amant de M[me] de Berny, l'ami de Zulma Carraud) ne s'est jamais lassé de raconter. A l'heure où il se mit à écrire *Illusions perdues*, il venait à peine d'en achever un des plus émouvants fragments, en sculptant amoureusement le beau visage douloureux de M[me] de Mortsauf. Et déjà se dessinait en lui l'image de cette Dinah Piédefer qui serait la *Muse du département*. Il ne put s'empêcher pourtant de reprendre, une fois de plus, comme s'il avait encore à lui arracher des secrets, ce personnage de la « femme supérieure » opprimée à la fois par les rigueurs de l'ordre social, la médiocrité spirituelle de la province et les quotidiennes souffrances d'une vie conjugale sans amour. Ainsi naquit sous sa plume ce personnage complexe d'Anaïs de Bargeton, qui plus tard devait « mal tourner », dont il ferait une précieuse un peu ridicule, puis une « femme sans cœur » mais qui n'avait été d'abord qu'une nouvelle « femme incomprise ».

Nous trouvons encore dans *Illusions perdues* bien d'autres thèmes chers à la sensibilité balzacienne. Et d'abord celui de la *Femme-Ange*. La Pauline de la *Peau de Chagrin*, celle de *Louis Lambert*, l'Henriette du *Lys*, cette femme idéale, amoureuse, protectrice, consacrée à l'être aimé, elle revêt ici trois visages, celui d'Anaïs de Bargeton à l'époque de ses premières amours avec le jeune Lucien, celui d'Eve Séchard, la sœur et l'épouse dévouée, silencieuse, obscure, passionnée, celui de Coralie enfin, la « fille » au grand cœur dont l'amour ne connaît d'autres limites que la mort. Voici le thème de *l'Avarice !* De lui non plus, Balzac ne semble pouvoir se défaire. Dès ses premières œuvres (dans *les Chouans*, dans *Gobseck*) il lui avait accordé une place de choix, puis en 1833 il en avait tiré dans *Eugénie Grandet* l'une de ses créatures les plus étonnantes. Il y revient pourtant et il invente ce personnage mi-rustique, mi-artisan, rusé, féroce et primitif qu'est le Père Séchard. Voici enfin le thème des *Deux amis*. Lui aussi il est une des constantes de la création balzacienne. Et qui s'en étonnerait si l'on réfléchit que ces deux amis ne servent chaque fois qu'à présenter en les confrontant les aspects contrastés d'un unique personnage : Honoré de Balzac ? Ainsi étaient nés les deux héros de *Sténie :* Job del Ryès-Vanhers; ainsi Louis et le narrateur dans *Louis Lambert*, ainsi Bianchon-Rastignac dans le *Père Goriot*. Ainsi naquirent en 1836 les « deux poètes », David-Lucien, puis, de nouveau, en 1839, les deux amis : d'Arthez-Lucien...

Les réflexions qui précèdent justifient pleinement le jugement porté en 1843 sur *Illusions perdues* par la princesse Belgiojoso et que Balzac transmettait glorieusement à l'Etrangère le 2 mars 1843 : « *C'est l'œuvre capitale dans l'œuvre* ». On peut, je crois, affirmer qu'une étude approfondie de ce roman suffirait à donner une idée vraiment complète de la « vision du monde » de Balzac, sous ses multiples aspects. Et de ceux-ci, je n'exclus certes pas l'aspect moral, car il est un de ceux auxquels Balzac lui-même nous a invités à accorder la plus grande importance. Qu'on se rappelle la fameuse dédicace à Victor Hugo : « ...une œuvre qui, selon certaines personnes, serait un acte de courage autant qu'une histoire pleine de vérités... » Qu'on se rappelle surtout ces mots de la dernière *Préface :* « Peut-être l'intérêt social [du roman] est-il puissant: car on voit, du moins l'auteur l'espère, comment vient l'expérience de la vie; et la soudure de la vie de province à la vie parisienne était bien la place où devait se trouver ce grand enseignement. *C'est de l'ensemble de cet ouvrage, jusqu'à présent le plus considérable des « Etudes de mœurs », que ressortent ses préceptes et sa morale.* »

VALEUR ESTHÉTIQUE

Pourtant tout n'est pas dit encore. On doit même reconnaître qu'on n'a rien dit sur une œuvre d'art tant qu'on n'a pas mis en lumière sa valeur proprement artistique. Or, ici encore, *Illusions perdues* apparaît comme une œuvre privilégiée. La masse considérable des matériaux qu'il avait à mettre en œuvre, l'ampleur, la variété des ambitions qu'il voulait réaliser, la longueur du temps qui s'est écoulé entre le jour de juin 1836 où il écrivit la première ligne de son œuvre jusqu'à celui de l'été 1843 où il en acheva la dernière page, tout a conspiré pour poser à Balzac les plus graves problèmes artistiques. L'examen de ces problèmes, ou plutôt celui des solutions qui leur ont été données par le romancier, suffirait à rendre passionnante l'étude de ce roman. Malheureusement, dans l'état actuel de notre documentation, on ne saurait aboutir en ce domaine qu'à des solutions très provisoires. Nous ne possédons pas d'édition critique digne de ce nom d'*Illusions perdues.* Certaines « sources » ont été détectées, mais une étude systématique de la réalité sous-jacente à cette énorme fiction n'est pas faite et exigera de très longs et patients travaux. Nous n'avons pas non plus d'étude de genèse à partir des riches documents conservés à la Collection Lovenjoul. Certains de ces travaux ont été mis en chantier par M[me] Collomb-Bérard et tous les balzaciens en espèrent voir paraître les résultats dans un avenir très prochain. En attendant, je voudrais seulement, en terminant, attirer l'attention sur le problème de la *transmutation du réel en fiction.* Ce problème, certes, n'est pas particulier à *Illusions perdues* — il s'est posé à Balzac, comme à tout artiste, dans l'élaboration de chacune de ses œuvres — mais, en raison du caractère même de ce roman, il a revêtu un caractère exceptionnellement aigu : quiconque en effet connaît un peu la vie de Balzac ne peut manquer d'être frappé, en abordant ce roman, par son caractère extrêmement *autobiographique.* Jamais il n'a raconté une histoire qui fût aussi proche de la sienne propre; jamais il n'a entrepris de traiter un sujet où il fût aussi personnellement « engagé »; jamais il n'a disposé pour sa description et son analyse d'une documentation aussi riche. Qu'on y songe. Ce roman n'est pas seulement celui de sa jeunesse famélique, de ses années de bohème littéraire. *Il est le roman de son métier.* Que dis-je de *son* métier ? De *ses* métiers. Car Balzac n'a pas été seulement imprimeur et imprimeur en déconfiture comme David Séchard, il n'a pas été seulement un « grand homme de province à Paris » comme Lucien; un grand philosophe inconnu dans sa mansarde comme d'Arthez; mais il a été aussi journaliste sans scrupules comme Lousteau, directeur de revue ambitieux et autoritaire comme Finot et même éditeur comme Dauriat... Ce n'est pas *une* image de Balzac que nous offre ce vaste roman, mais au moins *quatre !*

Or, lorsqu'on a épuisé toutes les ressources que peut fournir une étude au microscope de la vie de Balzac, lorsqu'on a très exactement mesuré ce qui a passé de son expérience dans sa création, on se trouve en présence de deux conclusions contradictoires : d'une part, le butin est énorme; on se dit qu'à force de chercher on finirait par ne pas laisser dans le roman un seul fait qui n'eût sa garantie dans un événement historique; d'autre part, on constate qu'il n'y a aucune commune mesure entre le monde de la vie et celui de la fiction. Je ne puis donner ici que des conclusions très générales. Pour leur donner leur pleine valeur il faudrait les placer au terme d'un long travail de comparaison, qui devrait être poursuivi dans trois directions principales. Premièrement on étudierait les rapports entre la vie de Balzac et celle de son ou de ses héros.

Problème : *Autobiographie et Roman.* Deuxièmement on comparerait la peinture qui nous est proposée par Balzac d'une réalité sociologique précise : la presse, à cette même réalité telle que nous la présente l'histoire : Problème : *Roman et Histoire.* Enfin, en étudiant de près la querelle qui, pendant de longues années, mit aux prises Balzac et les journalistes, on examinerait dans quelle mesure la passion a inspiré sa vision des choses. Problème : *Roman et Pamphlet* (1).

Ces recherches devraient être dirigées par une idée analogue à celle qui inspirait Giraudoux lorsqu'il parlait des cinq « tentations » de La Fontaine. Consciemment ou non, mais plusieurs passages des *Préfaces* m'inclinent à croire que tout cela fut très conscient — Balzac a été assailli tout au long de son travail par trois grandes « tentations » : celle de la *confession,* celle de la *monographie,* celle de la *satire.* Elles étaient toutes les trois des tentations de lâcheté, de facilité. Et c'est parce qu'il les a victorieusement surmontées que ce bon artisan des lettres nous a donné un chef-d'œuvre.

Bernard Guyon.

---

(1) Dans ses remarquables articles de la *Revue de Paris, Balzac en guerre avec les journalistes* (1914-1915) Joachim Merlant a dégrossi le sujet, il ne l'a pas traité à fond.

« Les Maîtres sonneurs »

Composition, charme et leçon du récit

« Tems superbe. Madame va bien. Elle commence un roman de paysans. Provisoirement *La Mère et l'enfant* », lit-on à la date du 2 janvier 1853, dans l'agenda tenu, plus souvent que par George Sand elle-même, par Manceau, son secrétaire et ami. En l'absence de celui-ci, c'est elle qui écrit le lendemain : « J'ai mal travaillé et il ne me semble pas que je continuerai ce que j'ai commencé hier. » Le 5, Solange arrive à Nohant, « plus folle que jamais », au dire de Manceau; Maurice, son frère, se trouve chez leur mère depuis plusieurs semaines. Le 6, un événement divertit la petite société : « On lance le cerf-volant », écrit Manceau. « Succès ! Il use 400 mètres de ficelle, ce qui suppose une élévation perpendiculaire de 900 pieds. Il n'est tombé que par une avarie dans sa membrure. » Maurice partit le 15 janvier et Borie, un de ses amis, familier de Nohant, y arriva le même jour. En ces mois de janvier et de février, la saison demeurée très douce permit une précoce éclosion de fleurs. George Sand se plut parfois à en indiquer les progrès. Mais autant que Manceau, elle s'attardait aussi à raconter les amusements des hôtes de Nohant :

> *On reçoit une lettre de Maurice, il fait un tems charmant. Roses, pervenches, giroflées de trois couleurs, primevères doubles, simples, panachées. Cognassier du Japon. Hépatiques roses. Laurier-thym. Les jacinthes sont prêtes à fleurir. Les amandiers sont en pleines fleurs. J'ai fait quinze pages de mon roman. Ce soir tapisserie. On écrit à Maurice. On lit Ivanhoe, Borie dort, ronfle, rit, jure. Solange lui attache deux fois une queue de cerf-volant aux cheveux. A la seconde, il est furieux et arrache la mèche de cheveux avec le ruban. Il vocifère et tempête, court après Solange, casse les chaises de ses jambes en disant de grosses vérités qui mettent Manceau à la noce.*
>
> (28 janvier) (1).

---

(1) Les agendas de George Sand allant des années 1852 inclus à 1876 sont conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale. Sauf à la date du 28 janvier, les extraits que nous citons ici ne reproduisent pas la totalité de ce qui a été mentionné à la date indiquée; mais toute coupure, à l'intérieur du texte que nous citons, est naturellement signalée. L'orthographe a été respectée, la ponctuation parfois rétablie.

En citant, pp. 418 et 419 de *Lélia ou la vie de George Sand*, quelques pages de l'agenda de 18[illegible] M. Maurois

C'est en mars que l'on s'intéressa aux fouilles de Vic et que l'on creusa, à Nohant même, tout près de la maison : on retira des ossements, quelques médailles. Un peu plus tard, on créa pour Nini, la fille de Solange, un jardin en miniature avec grottes, bassin et jet d'eau. Lorsque la petite fille s'était appliquée pendant la leçon de lecture que lui donnait presque chaque jour sa grand-mère, celle-ci la faisait ensuite jouer aux quilles ou, le soir, lui allumait de grosses bougies. Le théâtre de marionnettes fit relâche à cette époque. Pourtant, dès que Borie arriva, le 15 janvier, on lui fit voir la scène « et tout le matériel »; on alla « même jusqu'à éclairer le théâtre et faire un changement de décors sous ses yeux; il est épaté ». C'est aussi le temps où George Sand, qui passait de longues heures à broder, termina les motifs de la chaise aux iris et commença la chaise aux tulipes. « Madame est fort absorbée quand elle brode des iris et *garaï l'approca* », écrit Manceau le 1er février. Etait-ce alors que naissait en elle, à son insu peut-être, l'aventure vécue dans *les Maîtres sonneurs* par ces jeunes gens auxquels elle allait accorder tant de finesse et tant de loyauté ? où se dessinait avec un art si discret le décor des blés, des rivières et des bois ? où s'organisait, si charmant, si imprévu, ce récit toujours fertile en incidences psychologiques et riche d'une telle leçon d'équité et de respect de soi ? *Les Maîtres sonneurs* puisent peut-être l'essentiel de leur valeur dans cette *simplicité*, dont Michelet venait de parler dans *le Peuple* et qui préserve dans l'âme de génie les puissances de sympathie et les dons de l'enfance. L'auteur de cette belle histoire jouait à la poupée avec sa petite-fille: toute seule même, croit-on quelquefois comprendre. Elle s'associait aux distractions ingénues et, par instants, presque puériles de ses hôtes. Après la mention qu'il portait sur l'agenda de la partie quotidienne de dominos, Manceau n'en indiquait pas toujours le résultat : George Sand ajouta parfois sur le ton de la gaîté, que son partenaire venait d'être « frotté » la veille et n'était pas content. Elle se penchait dans son jardin sur les fleurs nouvellement écloses. Deux fois, en ce printemps précoce, elle en jeta les noms, comme par brassées, sur les pages de son carnet. Après y avoir noté les menues occupations de la journée, un soir d'avril cette année-là, en gros caractères soulignés elle écrivit comme on pousse un cri jailli du fond de l'être : *les rossignols sont arrivés.*

*
* *

Pour indiquer sur l'agenda que George Sand a travaillé au nouveau roman, la mention du titre suffit le plus souvent, parfois accompagnée du nombre des pages qui viennent d'être écrites. Attachait-on à l'œuvre juste autant d'importance qu'à l'éveil des fleurs, à l'humeur de Solange, aux amusements de Nini, à la partie de dominos ou à la lecture quotidienne ? Ou bien le travail créateur devait-il s'entourer de mystère ? L'auteur, en tout cas, lorsqu'il remplace Manceau, demeure aussi discret que lui.

La mise en train fut un peu difficile et George Sand se demanda le 3 janvier si elle n'abandonnerait pas l'entreprise de la veille. En réalité, elle la poursuivit presque quotidiennement. Parfois, une migraine trop vive, l'arrivée d'un ami interrompirent, pour un jour, la rédaction. Rien ne fut écrit le 9 janvier, parce que, note Manceau, Madame doit consulter des « cartes géographiques pour son roman ». Mais on lit le 22 janvier : « J'ai fait 18 pages de mon roman et beaucoup de tapisserie ce soir. Je suis lasse. » Le 2 février, elle peut indiquer quinze pages. Il lui faut parfois, « pour se mettre en état de penser à la suite », faire à Manceau une lecture de parties déjà rédigées (12 et 23 janvier). « Madame finit le 1er volume de *la Mère* et commence le 2e », écrit-il le 30 janvier (2). Le lendemain soir, à dîner, la conversation tombe sur la musique — exceptionnellement, semble-t-il : « Madame trouve qu'aucun bonheur sur la terre ne peut approcher de celui qu'on éprouve à entendre de la bonne musique. » Cette conversation paraît être le signe des importantes modifications qui se préparent dans la structure du roman.

---

a laissé de côté à peu près tout ce qui concerne la composition des *Maîtres sonneurs*. Par ailleurs, le texte qu'il veut reproduire est souvent — et parfois gravement — altéré. Le passage concernant la dédicace du roman (27 février) doit être rétabli comme indiqué ci-dessous, p. 8. Certains mots ont été ajoutés au texte : p. 419, il faut lire : *une notice pour Leone Leoni* et non *une notice très vertueuse;* plus loin (1er février) : *Madame est fort absorbée quand elle brode* et non *fort absorbée et bien jolie;* jamais Manceau ne se permet une appréciation de cet ordre.

(2) D'après les indications données les 2 et 3 mars par Manceau, le manuscrit, au moins sous sa première forme, comprenait, semble-t-il, deux volumes et au moins six cahiers. Il faut en outre signaler qu'à plusieurs reprises, à la date de certains dimanches allant de l'extrême fin décembre 1852 à mars 1853 inclus, on lit la mention *La mère et l'enfant, paysannerie,* qui a été rayée. George Sand l'aurait-elle portée à l'avance, prévoyant à peu près le temps qu'elle estima nécessaire à sa nouvelle œuvre ?

« Madame travaille à *la Mère*, qui s'appellera probablement *les Maîtres sonneurs* », écrit Manceau le 3 février. Mais George Sand n'a pas encore trouvé. Le 4 : « Pas de *Sonneurs*, une longue lettre à je ne sais qui. Nini ne lit pas, Mme Sol[ange] se fait les ongles, le matin en guise de promenade. Madame essaie de faire une basse à la chanson des *Fendeux*. Borie revient d'Aigurande. Il a beaucoup bu et mangé. Le soir, Mme brode. Manceau lit, Borie dort. Mme Sol. le réveille en sursaut. » Et le lendemain : « Madame va bien, soleil. Mme travaille un peu aux *Sonneurs*, mais très peu, étant arrivée à un repos de ses personnages et obligée de leur trouver d'autres aventures. » Mais le dimanche 6, après avoir noté la mort d'un animal familier : « Madame va bien, elle remet les *Sonneurs* en train. » Dès lors l'écriture du roman peut avancer. d'une allure, non pas très régulière, mais généralement vive : sept pages le 7, treize le 8; « je commence à savoir où je vas », ajoute, ce jour-là, l'auteur; le 9, elle enregistre « 18 pages de manuscrit », et treize le 10 février; c'est aussi le jour où Solange ayant voulu ramener une mâchoire déterrée dans les fouilles de Vic, en eut finalement grand peur; où George Sand termina « le bouquet de la chaise aux tulipes », et, où, en l'absence de Manceau, Emile Aucante, un autre familier de la maison, acheva la lecture qu'on faisait à haute voix du *Lys dans la vallée :* George Sand l'avait trouvé exécrablement écrit, mais admirable dans l'étude des caractères : « Il y a du bon, mais ce n'est pas bon », déclare-t-elle, ce jour-là.

Manceau revint de Paris, le 11; le lendemain, après avoir remis « de l'ordre chez Mme Solange, partie de matin », George Sand lut à son secrétaire ce qu'elle avait rédigé en son absence. Puis elle poursuivit régulièrement. Le 25 février, Manceau note : « Les *Sonneurs*, que Madame est sur le point de terminer »; et le 26 : « Madame a une légère migraine. Pourtant elle travaille aux *Sonneurs* et termine le roman. » Le dimanche 27, encore sous la plume de Manceau : « Tems froid gris et bête. Mme va bien. Promenade. Préface des *Maîtres sonneurs* avec des corrections au roman. Madame dédie ce roman à Lambert et à Manceau. Je vous demande un peu si les deux sacripans méritent un pareil bonheur. » Tous les jours jusqu'au 5 mars inclus, il est question de ces corrections. En fait, il s'agit plutôt d'un remaniement qui, ces jours-là, porta au moins sur le « premier volume. » (3). Le premier titre auquel songea George Sand indique une intrigue sûrement assez différente de celle que le roman allait finalement exposer : il est assez vraisemblable que l'épisode de Brulette adoptant Charlot en constitua d'abord l'essentiel; la musique ne tenait peut-être pas encore une place importante. Le changement de titre n'intervint qu'après un mois de travail, la moitié de l'œuvre étant, semble-t-il, écrite. Il fallut donc opérer des modifications importantes : « Je corrige mon roman ou plutôt je refais tout le commencement », écrit George Sand, le 1er mars. Le 3 Manceau note : « *Corrections des Sonneurs*. Le soir on en lit le nouveaux cahiers [sic] à Emile qui est dans le ravissement. » Le samedi 5 mars, à la veille d'un voyage qu'elle fit alors à Paris, c'est George Sand qui reprend : « Beau tems ce matin, pluie ce soir. Corrections importantes aux *Sonneurs*. J'ai fait ma malle. Je me porte bien. [. . .]. Bonsoir, mon cher Nohant. Mais aussi, bonjour à Maurice. »

Pendant le séjour à Paris, il n'est question des *Maîtres sonneurs* qu'en une phrase concernant le prix que *le Pays* en offrit pour les publier en feuilleton (4). Peut-être George Sand pensa-t-elle encore au roman lui-même, car dès le lendemain du retour à Nohant (ce jour-là, 27 mars, « Madame se lève à midi, bige sa Nini et joue à la poupée », puis aux dominos) elle se remit aux *Maîtres sonneurs;* on força une serrure pour avoir le manuscrit enfermé chez lui par Emile Aucante. Pendant quelques jours, tout en jouant encore à la poupée et aux dominos, tout en faisant la préface de *Jacques*, tout en cherchant un scénario d'après *Mont-Revêche*, elle travailla de nouveau aux corrections du roman, qui furent terminées le 1er avril. Il fallut « collationner avec la copie d'Emile ». Manceau, qui avait entrepris dès ce jour, de relire à George Sand l'ensemble de son œuvre, écrit le 7 avril qu'il « achève de lire tout haut à Madame son nouveau roman des *Sonneurs* ». *Son nouveau roman :* l'œuvre venait-elle de subir encore des modifications profondes ? En tout cas elle avait beaucoup changé depuis la fin de janvier.

Le 30 mars, alors que George Sand procédait à ce dernier remaniement, on trouve sur l'agenda la mention de propos touchant la création artistique (de telles conversations paraissent avoir été rares à Nohant) : « Grande dissertation sur la composition et l'inspiration. Mme dit que les œuvres réussies le sont par l'inspiration et que la composition tue et refroidit tout. » Crai-

---

(3) 2 mars, de Manceau : « Corrections des *Sonneurs*. [...]. Après dîner, lecture devant Emile des cinq premiers cahiers des *Sonneurs*. [...]. Madame monte à dix heures afin de pouvoir finir les corrections du 1er volume avant son départ fixé à dimanche de Nohant. »

(4) Cinq mille francs, semble-t-il. Mais la lecture du premier chiffre reste difficile. En fait, le roman parut dans *Le Constitutionnel* à partir du 1er juin.

gnait-elle alors pour *Les Maîtres sonneurs* ? Quelle fut la part de « l'inspiration » et de la « composition » dans l'œuvre telle que nous la connaissons ? Même depuis qu'un manuscrit du roman est devenu accessible, l'agenda de 1853 demeure pour nous la source la plus précieuse de renseignements (5). Ce beau conte des *Maîtres sonneurs,* George Sand l'a véritablement créé à mesure qu'elle l'écrivait. Elle dut un jour s'arrêter, ne sachant pas la suite de l'aventure; elle dut changer le titre, refaire partiellement le récit, fondre peut-être deux parties qui n'étaient pas de la même venue. Mais si cette disparate a jamais existé, il n'en subsiste plus de trace.

Où la découvrirait-on ? Cette œuvre se développe organiquement; le nombre et l'imprévu des épisodes, l'apparition de personnages nouveaux ne mettent jamais en péril son unité. Celle-ci demeure assurée par les lentes transformations qui s'opèrent dans les âmes; par les exigences et l'orgueil de l'artiste qui croissent progressivement en Joseph; par l'étude de l'amour qui peut longtemps s'ignorer ou se méprendre sur lui-même, de ses scrupules et de ses délicatesses; par les luttes de la jalousie et de l'amitié en laquelle il finit quelquefois par se fondre. Il ne faut pas voir dans l'adoption de Charlot par Brulette un épisode purement romanesque. La jeune fille agit par reconnaissance pour la véritable mère, qui l'a elle-même élevée; elle se sent donc obligée de garder le secret. Les soupçons qu'elle attire ainsi sur elle n'auront aucune prise sur Huriel : par là se découvre mieux toute la confiance, tout le respect que celui-ci mêle à son amour : « Il ne lui sera pas fait l'injure d'une question, avant que je lui aie fait, moi, l'honneur de ma parole. » Brulette trouvera surtout dans les sacrifices que lui impose l'éducation de Charlot, le moyen de se rendre plus digne encore de cet amour. Qu'on relise la vingt-huitième veillée :

> *Aussi, voyant qu'Huriel avait tant de courage pour me quitter, sans me demander rien, j'avais fait de grandes réflexions. Le bon Dieu m'y avait aidée en m'envoyant la charge de ce petit enfant, qui ne me plaisait d'abord pas et que j'aurais peut-être refusé, si à mon devoir ne se fut mêlée l'idée que, par un peu de souffrance et de vertu, je serais plus digne d'être aimée que par mon babillage et mes toilettes. Je pensais donc d'avoir réparé mes années d'insouciance, et d'avoir mis sous mes pieds le trop grand amour de ma petite personne.*

Grâce à l'enfant adopté, on voit s'achever la lente et admirable évolution de ce caractère; elle assure, autant que celle de Joseph, l'unité du récit : de cette jeune fille, qui se laissait volontiers courtiser, insensiblement l'amour a fait une jeune femme plus grave, qui met désormais sa seule fierté dans le don d'elle-même.

*
* *

Plus encore que les récits champêtres qui les précèdent, il faut lire *Les Maîtres sonneurs* comme une belle histoire qui *devait* être. Quel autre roman de notre XIXe siècle mérite de notre part une telle attitude d'esprit et met, autant que celui-ci, en présence de la beauté morale ? Il reste presque toujours quelque convention au fond des âmes « angéliques » de Balzac. Quant au Naturalisme, alors même qu'il crut pouvoir dégager une certaine leçon du réel, il resta prisonnier de ses laideurs. Reniant l'admiration qu'il lui voua dans sa première jeunesse, Zola se crut autorisé à porter sur George Sand des jugements sévères. Au lieu d'une « peinture exacte », il déclara ne voir dans ses contes berrichons qu'une « bergerie poétique », où des paysans trop bavards s'expriment en formules d'une « puérilité affectée ». Il n'entendait en leur bouche qu'un langage

---

(5) Un manuscrit autographe vient d'entrer *très* récemment à la B.N. Il montre que des feuillets assez nombreux ont été déplacés, recollés; d'autres ont probablement été recopiés. Ce manuscrit porte donc des traces de remaniement, mais on n'en peut rétablir l'état primitif. De notre examen, nécessairement rapide, des corrections, il ressort surtout que George Sand a parfois voulu accuser le caractère local ou archaïque du parler de ses paysans. Elle ajoute quelquefois le nom d'un personnage qui existait réellement (Benoît Rival) : enfin ce n'est parfois qu'au prix de certaines suppressions ou modifications que George Sand a atteint la véritable grandeur : « Parlez, mon père et commandez-moi » répond Brulette au Grand-Bûcheux, lors de la demande en mariage (28e veillée, p. 326) ; après cette réplique, on lisait ces mots, qui ont été heureusement rayés sur le manuscrit : « ...répondit Brulette, *qui embrassa le Grand-Bûcheux comme elle n'eût osé encore embrasser son fils.* » Cette seule indication suffisait pour ramener la scène à un récit assez fade. Dans le passage que nous citons ci-après p. 11, la première rédaction était : « ...je suis tombée par terre froide comme une morte. Mon père m'a ramassée au jour... »

privé de cette « énergie », dépourvu de cette « tournure vraiment forte », dont l'exemple, il le crut sans doute, allait être offert dans ses jurons par l'ivrogne de *La Terre.* Mais ce n'est pas dans *Le roman expérimental,* dans *Documents littéraires* qu'il faut chercher l'intelligence critique, un goût averti et le sentiment des infinies possibilités de l'art.

Un romancier veut faire admettre par son lecteur la réalité des personnages et des événements qu'il présente. Même s'il ne recourt pas au merveilleux, un conteur les situe au contraire tantôt loin, tantôt près du réel; il sort en tout cas de son domaine. Pourquoi ne permettrions-nous que des musettes, sonnant le long des bois et sur les eaux, nous invitent un jour à l'oubli ? Laissons un bon génie effacer laideurs, injustices, méchancetés. Il arrive que notre époque pèse trop lourdement sur nous et que la chaîne des événements nous paraisse excessivement solide et cruelle. Il faut vivre en un monde plus léger et plus clair, s'attarder dans les traînes avec les petits enfants qui reviennent du catéchisme et qui ne savent pas lire. Il faut leur permettre de s'appeler Tiennet, Joset ou Brulette. Beauté du corps et droiture d'esprit, fantaisie, charme, sont évoqués au seul nom d'Huriel. Puissent le temps, l'espace même nous sembler abolis ! Non seulement parce qu'il est muletier et parcourt sans cesse les bois, mais aussi parce qu'il est fait de souplesse et de grâce, Huriel acquiert le droit de se présenter devant ses amis, attendu ou non, de nuit ou de jour, la figure blanche ou charbonnée, puis de disparaître, aussi léger, aussi mystérieux qu'il est venu. Pourquoi, lorsque Brulette hésite, devant Tiennet, à lui avouer, à s'avouer sa souffrance d'amour, une musique, qu'elle reconnaît entre toutes, ne lui apporterait-elle pas le chant de la fidélité ? Sur l'enfant inconnu qu'elle élève, le lecteur veut d'abord en savoir trop long. La jeune fille garde bien le secret, qu'elle doit en effet garder par l'effet de scrupules délicats. Pourquoi, en nous le découvrant, le conteur irait-il trop vite au-devant de notre attente ?

George Sand laisse à d'autres le souci de soumettre une intrigue à des exigences préconçues. Sa fantaisie déroule à son gré les scènes et les péripéties. Bals, noces, rencontres nocturnes, lents voyages et haltes dans les clairières, passages de rivières gonflées par les orages, rixes qui réveillent les oubliettes d'un vieux château, animent un récit qui n'a d'abord d'autre prétention que d'emmener ceux qui l'écoutent loin de leurs préoccupations habituelles. Gaieté, mouvement, gravité, poésie en assurent tour à tour ou simultanément le charme.

Tout effet vraiment comique eût détruit l'unité du ton. Mais George Sand a dessiné quelques personnages d'un crayon amusé : la tante Marghitonne au nez effilé, aux yeux malins et « enfoncés comme des vrilles », qui révèle si joliment le secret à Huriel; le carme, bon vivant, mais de piété solide, d'abord aperçu à genoux, dans un bois, au soleil levant, en train de « marmonner ses oremus » sous son capuchon, d'où sort le bout de sa barbe dansant à chaque parole « comme celle d'une chèvre qui croque du sel ». C'est l'existence quotidienne qui nous enseigne que le bonheur est rare. Mais il est dû aux trois jeunes gens auxquels leur âge, leur droiture et leur générosité confèrent tant de charme. Ouverts à toutes les promesses, prêts au don d'eux-mêmes, ils aimèrent d'abord à aimer, mais se méprirent au début. Tiennet commença par aimer Brulette ou crut l'aimer; Brulette, la coquette Brulette, qui a le droit de l'être, aima d'abord ou crut aimer en Joseph un être d'exception. Ils sont détrompés par la vie bienfaisante. Ils écoutent sa leçon sans plainte et sans orgueil. Tiennet ne pouvait finalement aimer que Thérence et Brulette se devait à Huriel. Mais celui qui s'est vu frustré de l'amour reçoit en récompense l'amitié. Puisqu'il ne s'agit pas de représenter ici la cruauté ordinaire de la condition humaine, mais bien l'image d'un monde qui devrait être, pourquoi le bonheur ne viendrait-il pas couronner l'existence d'êtres capables d'une telle loyauté ? A Joseph seul, qui trouve dans les caprices de son orgueil et dans ses exigences d'artiste les causes de son malheur, est réservé un triste destin. C'est le même jour peut-être que Thérence et Tiennet, que Brulette et Huriel uniront leur vie que l'intelligence et le cœur ont parée de leurs dons.

Au-dessus encore des quatre jeunes gens, dans son cadre sylvestre, le personnage du Grand Bûcheux se dresse, d'un surprenant relief. On croit entendre son ahan, voir ses épaules et la main meurtrie aux doigts musiciens. Une poésie, peut-être sans pareille, émane de cet homme des bois robuste, équitable et bon. Mais la poésie est partout dans *Les Maîtres sonneurs :* dans la ligne des vallons et des plaines, toujours sobrement dessinée, dans les mots et dans les images, dans la scène gracieuse du bouquet de mai offert à la jeune fille aimée, dans la scène des adieux d'Huriel, dans celle des adieux de Joseph, dans la musique exprimant le secret des âmes. Détermine qui voudra si la prose de George Sand appartient à la prose poétique ou à la prose d'art. Elle est en tout cas de la plus émouvante simplicité. Ces paysans parlent trop ? Voici comment le Grand Bûcheux confie à Tiennet qu'il est las de son métier :

Et puis, je me lasse de couper des arbres. Sais-tu, Tiennet, que je les aime, ces beaux vieux compagnons de ma vie, qui m'ont raconté tant de choses dans les bruits de leurs feuillages et les craquements de leurs branches ! Et moi, plus malsain que le feu du ciel, je les en ai remerciés en leur plantant la hache dans le cœur et en les couchant à mes pieds, comme autant de cadavres mis en pièces ! Ne ris pas de moi, je n'ai jamais vu tomber un vieux chêne, ou seulement un jeune saule, sans trembler de pitié ou de crainte, comme un assassin des œuvres du bon Dieu. Il me tarde de me promener sous des ombrages qui ne me repousseront plus comme un ingrat et qui me diront enfin des secrets dont je n'étais pas digne.

*
* *

L'analyse, qui dissocie nécessairement les éléments unis par l'art dans une indivisible beauté, oblige à séparer le charme et la leçon des *Maîtres sonneurs.* Comme si la poésie pouvait subsister au contact de personnages vulgaires et une leçon séduire sans l'efficacité que lui confère la poésie ! Le charme de ce récit ne vient pas seulement de son intrigue, de son décor, de la jeunesse et de la grâce des personnages, mais aussi de la leçon donnée par des âmes d'élite.

Quels furent au juste les premiers sentiments portés par Brulette à Joseph, par Joseph à Brulette et à Thérence ? Quelle part la générosité et l'amour jaloux occupaient-ils dans l'âme de Thérence, lorsqu'elle rencontra pour la première fois Brulette ? Il reste des zones d'ombre dans les personnages des *Maîtres sonneurs.* Ces incertitudes sont celles de la vie et tout créateur, Molière ou Balzac, les rend sensibles par l'acuité même de leur analyse. Mais il leur a fallu d'abord voir loin dans les âmes. Il est, dans *Les Maîtres sonneurs,* bien peu d'incidents qui ne servent l'analyse et George Sand la mène avec discrétion, avec une sûreté infaillible, jusqu'à la découverte de la vérité. Lucides et parfois subtils, ses personnages savent voir clair. Ils peuvent, à l'occasion, prendre leur temps pour procéder à leur examen de conscience. Ils savent argumenter avec méthode. Mais ils entendent aussi à demi-mots. Leur intelligence prompte et leur sensibilité se traduisent en réparties qui se succèdent vivement. Souvent encore, une parole, une intonation, un regard, un frisson suffisent à l'expression du dépit, de la fierté, de la souffrance. Tiennet, qui raconte l'histoire, a discerné, en la vivant autrefois, bien des nuances en lui-même et dans l'âme de ses compagnons. Ceux-ci sont aussi clairvoyants, aussi scrupuleux que lui. S'il leur arrive de se méprendre sur leurs sentiments et sur ceux de leurs amis, ce n'est jamais faute d'intelligence et de loyauté.

Ces jeux de l'amour, de la jalousie et de l'amitié se prolongent sans altérer ni la rectitude du jugement, ni l'esprit d'équité, ni l'estime mutuelle, ni le respect de soi. « Vous avez raison, Thérence, dit Brulette, qui avait le cœur et l'esprit trop justes pour ne pas estimer la fierté de la fille des bois, [...] mais je vous prie d'être juste et de réfléchir. » Cette quatorzième veillée où s'accordent si spontanément la vérité des sentiments et la dignité des âmes, n'est pas dans sa perfection une réussite exceptionnelle. Au revers d'un coteau, devant la vallée et les chênes d'une colline proche où ses beaux yeux paraissent chercher l'absent, Brulette avoue à Tiennet, dans la vingt et unième veillée, que ce n'est pas Joseph qu'elle aime. Traitée avec la discrétion et avec la maîtrise habituelles à George Sand, la scène est d'une vérité si émouvante, d'une poésie si simple, qu'elle porte en elle-même une leçon : on la trouve dans l'amitié de Tiennet et dans la juste nuance de son respect, dans cette honte qu'éveille en lui un simple doute sur son amie; dans la fierté maintenue par la jeune fille malgré sa souffrance; on la lit dans ses yeux qu'elle pose sur Tiennet, « si clairs d'innocence », étonnés devant un soupçon qu'elle ne peut même pas comprendre. Et quand bientôt, venue des chênes, au-dessus de l'eau, la musette d'Huriel sonnant son joyeux retour l'a tout à coup secouée comme fait le vent d'une feuille, alors sa fierté, sa crainte de jeune fille qui refuse encore le bonheur, rendent plus émouvant son exemple, parce qu'il vient d'une enfant en qui vivent des sentiments éternels.

C'est un peu plus loin que Thérence raconte à ses amis pourquoi elle n'aime plus Joseph, qui a osé quitter le Grand Bûcheux son maître, sans lui présenter son adieu :

Joseph est retourné en nos bois, sans nous voir, sans nous parler. Il est venu nuitamment comme un voleur qui a honte du soleil. Il est entré en sa loge pour prendre sa cornemuse et ses effets,et il est parti sans saluer le seuil de la cabane de mon père, sans seulement détourner la tête de notre côté. Je l'ai vu, je ne dormais pas. J'ai suivi de l'œil toutes ses actions, et quand il a été enfoncé dans le bois, je me suis sentie aussi tranquille qu'une morte. Mon père m'a réchauffée au soleil du bon Dieu et de son grand

cœur. M'emmenant avec lui dans la lande, il m'a parlé tout un jour, ensuite toute une nuit, jusqu'à ce qu'il m'ait vue prier et dormir... Mon père m'a guérie; sans lui, j'aurais méprisé Joseph; à présent, je ne l'aime plus, voilà tout !

La leçon suprême vient du grand bûcheron musicien qui compose si exactement la sûreté du jugement et la vision d'un au-delà poétique, l'équité qu'il puise dans sa droiture d'esprit et la bonté qu'il doit lui-même à l'amitié des bois. Dans leur décor renaît une humanité qui paraît, plus qu'ailleurs, fidèle à sa propre nature. Celle-ci requiert le discernement, le sens de la justice, l'amitié mutuelle, le respect des autres et de soi-même. Rien n'a encore affadi ou corrompu les relations de ces êtres que George Sand n'a pas voulu diminuer par ailleurs par l'affectation d'une rudesse primitive. Leur délicatesse de cœur, qui trouve son expression exacte dans la courtoisie si heureusement unie à la naïveté des manières, n'altère pas la simplicité et confirme la grandeur. La salutation de Brulette au Grand Bûcheux, la réponse de celui-ci, la demande en mariage adressée par le vieil homme au nom de son fils restent-elles loin de ces textes très anciens et très beaux par qui chaque génération découvre de nouveau le meilleur de l'homme ?

Idéalisation excessive et poésie indiscrète ? On n'entend pas en effet tous les jours les paroles de Chimène et l'on ne découvre pas au détour des chemins le château du Grand Meaulnes. Mais, par l'effet d'un art très délicat et très original, même lorsqu'il se libère du réel, le récit paraît en demeurer très proche. George Sand ne se borne évidemment pas à constater, et, du moins en apparence, elle ne prétend pas instruire. Elle ne nous installe ni en pleine réalité, ni dans la fantaisie pure; ni dans le domaine de la nécessité, ni dans celui de la gratuité. La poésie même n'y paraît pas directement cherchée. Sinon, la leçon serait-elle aussi efficace et le charme aussi émouvant ? Ces paysans ne tiennent pas la charrue. Mais en Tiennet s'unissent très subtilement la générosité, l'amitié, l'ardeur d'un sang jeune et le bon sens de ceux qui travaillent la terre et qu'on n'abuse pas. Il a des poings et sait s'en servir. Brulette aima la danse et les hommages. Quelle expérience antérieure a nourri en Huriel assez d'esprit pour répondre aux coquetteries de la jeune fille, assez de volonté pour leur résister parfois ? Malgré le caractère avisé et la qualité d'âme qui leur appartiennent en commun, ces amis ne se ressemblent pas. Les blés et les bois, les plaines et les collines, le Berry et le Bourbonnais ont nécessairement élevé des êtres différents. Il circule en eux une sève montée du sol nourricier. Mais la fidélité à la terre n'exclut pas l'obéissance aux exigences les plus pures de la nature humaine. Celle-ci ne déchoit pas enfermée dans une humble condition. Une fille des champs peut obéir au sentiment d'une « gloire » à sa mesure, noble comme celui d'une fille née de race princière. Partout, s'il s'en rend digne, l'homme peut connaître l'amour et l'amitié. Il peut conquérir une sagesse faite de discernement, de justice et de bonté; il peut être heureux et savoir confier aux forêts quelque chose de son âme, si du moins son destin n'est pas, comme celui de Joseph d'écouter des chants trop mystérieux, d'en être malheureux et d'en mourir.

Guy ROBERT.

L'état actuel des problèmes proustiens

Les ouvrages biographiques pullulent, surtout sous forme de souvenirs, concernant *Proust*. Tant s'en faut, de les lire tous. Ils se recouvrent souvent les uns les autres; beaucoup, il faut le dire, n'apportent rien que les sentiments de leur auteur à l'égard d'un écrivain vénéré ou quelquefois détesté; un grand nombre enfin, qui ont eu leur utilité, se trouvent périmés par des découvertes ou des publications ultérieures. Nous ne chercherons pas ici à évaluer les mérites des différents critiques, mais à fixer l'état présent des questions les plus importantes qui concernent Proust. Nous ne citerons que les ouvrages qui restent utiles en 1954. Qu'on ne nous en veuille donc pas de passer sous silence des travaux très estimables.

I. — BIOGRAPHIE ET CORRESPONDANCE

Les ouvrages biographiques pullulent, surtout sous forme de souvenirs concernant Proust. Les particularités de sa vie et de son caractère ont inspiré très tôt des écrivains amateurs qui l'avaient connu de près ou de loin. Aux renseignements utilisables ainsi recueillis se mêlent souvent des légendes, des exagérations ou des calomnies. Le livre d'André Maurois *A la recherche de Marcel Proust* (Hachette, 1949) constitue une excellente mise au point biographique. Il contient des extraits des *Cahiers* de Proust encore inédits. Par ailleurs, seuls gardent de leur intérêt les livres d'amis intimes qui comportent des lettres inédites et un commentaire de ces lettres; cf. notamment Louis de Robert *De Loti à Proust* (Flammarion, 1928) et Lucine Daudet *Autour de soixante lettres de Marcel Proust* (Cahiers Marcel Proust, tome I, Gallimard, 1929).

La meilleure iconographie de Proust se trouve à la fin du livre de Pierre Abraham : *Proust* (Rieder, 1930), malheureusement épuisé depuis longtemps.

Nous joignons aux questions biographiques celles qui ont trait à la correspondance de Proust, car cette correspondance nous renseigne beaucoup mieux sur l'homme que sur l'œuvre. Le frère de l'auteur, puis sa nièce, Mme Mante-Proust, en ont entrepris à la librairie Plon l'édition complète. Six volumes ont paru de 1930 à 1936, auxquels il faut ajouter un volume hors série des *Lettres de Marcel Proust à sa mère* (1953), intéressant surtout à cause des réponses de Mme Proust. Mais toute la correspondance publiée ne figure pas encore dans l'édition Plon. Citons parmi les recueils à retenir les *Lettres à la N.R.F.* (Cahiers Marcel Proust, tome VI, Gallimard, 1932) et les *Lettres à une amie* (41 lettres à Marie Nordlinger, 1 volume, Manchester, édition du Calame, 1942).

Les allusions de Proust à son œuvre qui figurent dans sa correspondance sont souvent mystérieuses et même contradictoires. Au début, il ne se sent pas assez sûr de lui pour parler clairement de ce qu'il écrit; plus tard, il est trop occupé par la rédaction de son œuvre pour écrire autre chose que des lettres mondaines. Du reste, il se confie plus volontiers sur ce sujet à des professionnels des lettres qu'à des amis. C'est ce qui rend particulièrement précieuses les *Lettres à la N.R.F.* (Cf. supra), et sa correspondance avec le critique Paul Souday (Correspondance générale, tome II).

Toutes les questions relatives aux lettres de Proust ont été traitées avec beaucoup de précision dans le livre de Ph. Kolb : *La correspondance de Marcel Proust* (The University of Illinois, 1949, en français).

II. — ÉDITIONS

Une édition critique d'*A la recherche du temps perdu*, par M. Pierre Clarac, est en préparation à la librairie Gallimard (Bibliothèque de la Pléïade). Les précédents éditeurs n'avaient pas pu avoir accès aux manuscrits, et les éditions sont fort fautives. Dans la réimpression de 1946-47 (en 15 volumes) avaient été au moins corrigées par nos soins les coquilles et les erreurs de ponctuation les plus évidentes.

Les autres œuvres de Proust, sauf *Jean Santeuil*, ne posent pas de problèmes particuliers. Ce sont : *Les plaisirs et les jours* (édition de luxe, Calmann-Lévy, 1896, édition courante Gallimard, 1924); *Pastiches et mélanges*, Gallimard, 1919; *Chroniques*, Gallimard, 1927; *La bible d'Amiens de Ruskin*, traduction avec préface et notes de Marcel Proust, Mercure de France, 1904; *Sésame et les lys de Ruskin*, traduction avec préface et notes de Marcel Proust, Mercure de France, 1906.

En 1952 a paru chez Gallimard un « roman » inédit de Marcel Proust en trois volumes : *Jean Santeuil*, édité par Bernard de Fallois. Nous ignorons encore à peu près tout de ce roman, dont M. Maurois parle dans la préface en termes vagues et M. Claude Mauriac de façon à peine plus précise dans un article de « La Table Ronde » d'août 1952. Quelle est l'histoire du manuscrit, et son état actuel ? Quand a-t-il été rédigé, et l'a-t-il été d'un seul tenant ? A quoi était-il destiné ? Dans quelles conditions a-t-il été interrompu et conservé ? Le titre est-il de Proust ? Quelle est l'étendue des raccords que l'éditeur a dû faire pour le rendre publiable ? Si les allusions que l'on a retrouvées après coup dans la correspondance de Proust s'appliquent bien à *Jean Santeuil*, le roman doit avoir été écrit, comme le dit M. Maurois, entre 1896 et 1900, et Proust l'aurait abandonné à cette date pour se consacrer à la traduction de Ruskin, à moins qu'il n'ait entrepris de traduire Ruskin pour compenser à ses yeux son échec de romancier.

III. — ÉTUDES D'ENSEMBLE

Ce genre d'ouvrage se démode très vite, d'autant que les premières études d'ensemble écrites sur Proust visaient à le « découvrir » ou à l'imposer à une opinion publique indifférente ou hostile. Signalons dans cet ordre d'idées, en raison de leur importance historique, celles de Léon-Pierre Quint (*Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, Kra, 1925; nouvelles éditions augmentées, Kra, 1928 et Sagittaire, 1935), et de Paul Souday (*Marcel Proust*, Kra, 1927).

Quelques bons chapitres encore actuels dans E. R. Curtius : *Marcel Proust*, traduit de l'allemand par A. Pierhal, éditions de « la Revue Nouvelle », 1928. Jean Pommier : *La mystique de Proust*, plaquette, Droz, 1939. Ramon Fernandez : *Proust*, « Nouvelle Revue critique », 1943. F. C. Green : *The mind of Proust*, Cambridge University Press, 1950.

Enfin le livre de M[lle] Brée : *Du temps perdu au temps retrouvé*, « Les Belles-Lettres », 1951, écrit en français, mais à l'intention des étudiants américains, peut constituer une agréable introduction générale à la lecture de Proust.

IV. — GENÈSE DE L'ŒUVRE, SOURCES ET CLÉS

La genèse d'*A la recherche du temps perdu* constitue la question la plus controversée entre les proustiens. Il est possible que la publication prochaine des *Cahiers intimes* apporte une solution à un problème d'autant plus obscur que Proust lui-même semble avoir pris plaisir à dérouter les recherches en semant des indications contradictoires. Même la date à laquelle il s'est mis au travail n'est pas certaine. D'ailleurs, la question a moins de portée depuis que l'on sait que Proust avait accumulé les notes et les ébauches, et qu'il ne s'est pas mis à une date déterminée à écrire, mais simplement à compléter et à composer le fruit de ses travaux antérieurs. On situe en gros cette date vers 1905, et on la met d'ordinaire en relation avec la mort de M[me] Adrien Proust (22 septembre 1905).

Personne ne doute que le livre n'ait changé plusieurs fois d'aspect, de plan, de longueur, d'accent et de portée au cours des longues années de rédaction. Une contribution fort intéressante

a été apportée à l'étude de cette évolution par M. R. Feuillerat : *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Yale University Press, 1934, en français. Il a publié et commenté le contenu de 64 placards d'imprimerie, conservés par un collectionneur hollandais, qui avaient constitué une première version des *Jeunes filles* et du *Guermantes*. Cette version, composée pour Grasset en 1914, n'avait jamais paru en volumes. Elle est beaucoup plus souriante que la version définitive, et très proche de *Swann* par le ton et les préoccupations. Comme ces placards sont mutilés, M. Feuillerat a tenté une reconstitution de l'ensemble par une méthode discutable qui a nui à la réputation de l'ouvrage tout entier. Un fait n'en demeure pas moins acquis : Proust s'est arrêté d'écrire pour plusieurs années après 1914, et il a repris ensuite son travail dans un état d'esprit beaucoup plus sombre. La guerre, la maladie, l'âge mûr expliquent en partie ce changement. R. Vigneron (*La genèse de Swann*, « Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation », 15 janvier 1937) y voit par ailleurs les conséquences de chagrins intimes d'un ordre particulier.

Le problème des sources et celui des clés ont été posés très tôt par la critique proustienne. On a perçu depuis longtemps, pour les exagérer, semble-t-il, l'influence sur Proust de Ruskin et celle de Bergson. Voir à ce sujet : Sybil de Souza : *L'influence de Ruskin sur Proust*, doctorat d'université, Montpellier, 1932, et Floris Delattre : *Bergson et Proust*, Etudes bergsonniennes, tome I, Albin Michel, 1948, et de bonnes mises au point dans le livre de Maurois déjà cité. Il semble que Proust ait trouvé dans les idées de ces deux auteurs un encouragement initial, mais il a vite négligé Bergson et prononcé sur Ruskin des jugements sévères. Il se sert d'eux de moins en moins à mesure qu'il avance. L'influence sur Proust de Saint-Simon et celle de Balzac n'ont pas encore été étudiées méthodiquement. On trouverait sans doute dans les romans mondains de l'époque 1880-1900, que Proust estimait beaucoup, matière à des rapprochements féconds avec *A la recherche du temps perdu*.

Le problème des clés semble avoir reçu sur le plan de l'histoire anecdotique une solution à peu près définitive grâce à deux articles parus dans la « Revue des Sciences humaines » de janvier-mars 1952.

Le premier : *Notes sur le personnage de Bergotte*, de M. Jean Levaillant, fait le compte des ressemblances et des différences qui existent entre Anatole France et le personnage proustien de Bergotte. Le second : *Le roman de Proust et le problème des clés*, de M. Antoine Adam, énumère à propos de chaque héros proustien les modèles qu'on a mis en avant, et expose la façon parfois très subtile dont l'auteur les a combinés ou transformés.

Toutefois nous pensons, et nous avons essayé de le démontrer dans notre livre sur *La morale de Proust* (Nizet, 1953), qu'aucun de ces personnages n'est complet si on ne le situe pas par rapport à Proust lui-même. Presque tous, même les plus différents de lui en apparence, représentent à divers degrés l'auteur tel qu'il était, ou se voyait, ou se souhaitait, ou redoutait d'être ou de devenir. C'est le cas surtout de tous les créateurs, notamment d'Elstir, et de ceux qui, comme Swann, auraient pu l'être et n'ont pas fait les sacrifices nécessaires.

Inversement, il est légitime de se demander dans quelle mesure le narrateur qu'on voit apparaître dans le roman se confond avec l'auteur. C'est la question que se pose M. Martin-Chauffier dans son article : *Proust et le double « Je » de quatre personnages* (Numéro spécial de « Confluences sur les problèmes du roman », 1943). Il insiste surtout sur les différences.

V. — LA COMPOSITION ET LE CONTENU DE L'ŒUVRE

Les meilleures études sur la technique de l'œuvre et sa composition d'ensemble, ainsi que sur la psychologie des personnages, se trouvent dans les ouvrages que nous avons cités dans notre troisième partie.

Sur l'interprétation générale de l'œuvre se sont multipliés les livres de critiques soucieux de rattacher Proust à une tendance préexistante et de faire de cet « engagement » la clé de son œuvre. On a vu de cette façon Proust chrétien qui s'ignorait, chrétien conscient, « philosophe », idéaliste au sens platonicien du terme, voire, malgré les dates, existentialiste. Nous laisserons de côté ces constructions parfois ingénieuses, de même que les pamphlets, presque tous anciens, qui dénoncent en lui un professionnel de l'immoralisme.

La morale individuelle et sociale de Proust a été étudiée dans le livre déjà cité de Ramon Fernandez et dans la thèse de M. Henri Bonnet sur *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel*

Proust (2 volumes, Vrin, 1946 et 1949, avec une bibliographie exhaustive à jour en 1949). M. Bonnet voit en Proust un tenant de « l'eudémonisme esthétique ». Nous avons essayé de démontrer dans notre ouvrage (cf. supra) que Proust avait cru jusqu'à la guerre de 1914 à une morale faite de fidélité à l'idéal d'une classe sociale ou d'une profession ou à une grande passion, ou à la pratique d'un art, mais que cette construction subjective et rassurante supposait un monde fixe et n'avait pas survécu aux bouleversements sociaux dont Proust avait été le témoin.

Certains critiques ont fait à Proust des procès de tendances dépourvus de sérénité, mais intéressants. Ce sont notamment : E. Buchet : *Ecrivains intelligents du* XX[e] *siècle,* Corréa, 1946. J. P. Sartre : *Situations II,* Gallimard, 1948. J. Benda : *Trois idoles romantiques,* Genève, Editions du Mont-Blanc, 1949.

Les rapports entre Proust et les différents arts, et sa compétence en matière de musique et de peinture, ont été étudiés à diverses reprises. On trouve à ce sujet autant d'avis que d'auteurs. Il semble résulter de ces multiples ouvrages qu'en musique son érudition valait mieux que son goût, et qu'en peinture il conciliait avec un intérêt réel pour l'art de graves incompréhensions, et d'étranges indulgences pour certaines erreurs de son époque. Son amour pour Ver Meer de Delft semble avoir été sincère. Cf. notamment : F. Hier : *La Musique dans l'œuvre de Proust,* Institute of French studies, Columbia University, New-York, 1933, en français. Chernowitz : *Proust and Painting,* International University Press, New-York, 1945. Mannin-Hornung : *Proust et la Peinture,* Droz, 1951. R. Huygue : *Affinités électives : Ver Meer et Proust,* Amour de l'art, XVII, 1936.

VI. — ART, STYLE ET INFLUENCE

L'art de Proust et son influence n'ont été étudiés que de façon très fragmentaire dans des ouvrages généraux ou dans des articles de revue ou de quotidiens plus vibrants que précis. Son style a donné lieu à trois études sérieuses : R. Le Bidois : *Le langage parlé des personnages de Proust,* Le Français moderne, Paris, 1939. J. Vendryes : *Proust et les noms propres,* Mélanges Huguet, 1940. J. Mouton : *Le style de Marcel Proust,* Corréa, 1948.

VII. — DIVERS

Certains ouvrages peuvent faciliter la lecture de Proust : Ch. Daudet : *Répertoire des personnages d'A la recherche du temps perdu,* Cahiers Marcel Proust, tome II, Gallimard, 1928. Malheureusement très incomplet, et difficile à utiliser depuis que la pagination de l'édition courante a changé.

R. Celly : *Répertoire des thèmes de Marcel Proust,* Cahiers Marcel Proust, tome VII, Gallimard, 1935.

A. Ferré : *Géographie de Marcel Proust,* Sagittaire, 1939.

J. Nathan : *Répertoire des citations, références et allusions de Proust aux différents arts,* Nizet, 1953.

Signalons enfin que des *Pages choisies de Marcel Proust* à l'usage des classes, annotées par E. Carassus, ont paru en 1952 dans la collection « Vaubourdolle » à la librairie Hachette.

Jacques NATHAN.

Théâtre antique et théâtre moderne
Problèmes de structure

Rien de plus touchant ou, par moments, plus irritant que ces *Préfaces*, ces *Discours sur le poème dramatique* où un Racine, un Corneille s'efforcent de justifier leur conduite en s'abritant derrière l'exemple ou la doctrine des Anciens. Aujourd'hui, le lecteur le plus dépourvu de connaissances techniques perçoit immédiatement que l'argumentation repose sur une suite de malentendus, il s'étonne même que les avocats d'alors aient pu n'en pas être conscients. A nos yeux, Euripide et Racine ne se ressemblent plus guère, non plus que Molière à Plaute, et nous ne doutons pas que pour apprécier ce que les uns et les autres ont de meilleur il ne convienne de se placer à des points de vue très différents.

Pourtant, pour arriver à saisir cette différence, il a fallu quelque deux siècles d'efforts attentifs, le déliement de traditions précieuses, l'éveil d'un sentiment historique qu'on n'avait pas au XVIIe siècle. La philologie classique a joué un rôle honorable dans cette découverte qui a dilaté les dimensions de notre univers esthétique et nous a rendu, aux origines mêmes de notre culture, un théâtre tout neuf. Le XIXe siècle s'est attaché surtout à nous rendre sensibles les attaches religieuses de la tragédie grecque; puis ethnographes, psychologues nous ont appris à reconnaître dans les ressorts qu'elle fait jouer l'héritage de tout un univers de représentations primitives, *hybris*, souillure, vieux mythes méconnus des Anciens eux-mêmes. La part du divertissement populaire, les incidences de l'actualité politique, le cadre matériel du spectacle sont restitués peu à peu grâce au travail des historiens et des archéologues. Les métriciens arrivent à débrouiller l'énigme des mètres lyriques, à en reconnaître les implications musicales et ceci importe autant à l'intelligence de Plaute qu'à celle d'Euripide.

Un livre tout récent (1), œuvre d'un jeune savant trop tôt enlevé à ses recherches, nous invite à réfléchir sur des faits de structure, plus abstraits de prime abord, mais qui, on le voit bien vite, touchent au centre le problème de l'art dramatique. Sans prétendre à rendre compte de ce livre, nous nous laisserons guider ici par ce qui nous en apparaît l'idée maîtresse: nous voudrions aussi que ces quelques pages fussent un hommage à une chère mémoire.

LES DIVISIONS DE L'ACTION

Une différence sensible existe entre la tragédie ou la comédie antiques et les genres correspondants de notre théâtre, c'est que les pièces antiques ne comportent structurellement ni divisions ni articulations d'aucune sorte : concrètement ni actes, ni scènes. Le fait, masqué dans nos éditions du théâtre latin par une présentation modernisante pleinement anachronique, voilé d'autre part au lecteur des Tragiques parce qu'il tend à interpréter les chants du chœur comme marquant des pauses en somme analogues à nos entractes, est d'une importance capitale. C'est à partir d'une analyse des structures du théâtre classique que cette importance, croyons-nous, apparaît le mieux.

L'entracte, tel que l'ont compris et utilisé les hommes de théâtre du XVIIe siècle, est une pièce essentielle de l'art dramatique. On voit aussitôt qu'il sert à concilier deux exigences opposées, celle du réalisme et celle de la concentration. Une action de quelque ampleur ne peut être, en effet, transportée à la scène telle qu'elle se déroule dans la réalité. Car dans la réalité il y a des temps

(1) J. Andrieu : *Le Dialogue antique, structure et présentation*, Collection d'Etudes latines, vol. XXIX, Paris, « Les Belles Lettres », 1954, 355 pages et un *Index locorum* dressé par G. Rochefort.

morts, circonstances insignifiantes, délais nécessités par l'éloignement des lieux : il faut qu'entre Pyrrhus et Andromaque une conversation ait lieu, mais qui n'ajouterait rien à celle dont le spectateur a déjà été le témoin; il faut les apprêts d'un festin au cours duquel Britannicus périra: il faut que Rodrigue aille rejoindre les Mores et les mette en fuite. Tout ceci, représenté, serait oiseux; ce n'en est pas moins indispensable à ce qui importe. Pourrait-on supposer que ces événements stériles ont eu lieu hors scène pendant le même temps qu'un épisode intéressant était représenté au spectateur ? C'est le plus souvent impossible; car, hélas ! dans la réalité, les événements insignifiants, les temps morts, requièrent impérieusement beaucoup de temps, beaucoup plus de temps qu'une conversation décisive où deux vies s'engageront irrévocablement. Ou alors il faudrait jouer avec le temps, admettre que la même durée peut avoir ici et là des valeurs et comme des capacités différentes; ce serait frapper d'irréalité aussi bien les événements présentés sur la scène que ceux dont on supposerait qu'ils leur sont coexistants : les rythmes temporels sont en effet l'étoffe même du réel, nous avons vu au cinéma qu'accéléré ou ralenti le geste le plus banal, l'incident le plus commun devient aussitôt fantastique. A procéder de la sorte, le drame glisserait vers la féerie.

Grâce à la convention de l'entracte, le poète dispose à quatre reprises au cours de la pièce d'une parenthèse temporelle qui peut, dans le temps du spectateur, ne durer qu'un éclair, le temps que le rideau se baisse et se relève, dont la rapidité ne permettra donc pas que se relâche la tension de la pièce et où l'on pourra loger, sans qu'ils encombrent l'attention et plus tard le souvenir, sans qu'ils interfèrent fâcheusement, tous les événements inertes, toutes les durées stériles. Tantôt beaucoup, tantôt peu, tantôt plusieurs heures, tantôt quelques minutes, le temps d'une bataille ou le temps qu'un message parvienne à l'autre bout du palais. Le tout également respecté et neutralisé.

Entre ces sortes de puits, d'oubliettes, ce qui va exister pour le spectateur, ce sont les actes. Allégés de tout l'insignifiant, concentrés en une densité extrême, ils sont tous, chacun d'eux, une durée où l'intensité de moments exceptionnels produit un effet accru par le réalisme total avec lequel ils sont présentés. Car cet entretien auquel assiste le spectateur n'aurait pas participé, dans la vie, d'un temps moins réel que celui qui lui est alloué sur la scène :

Asseyez-vous, Néron, et prenez votre place;

la seule différence est qu'il s'y fût présenté dans un contexte moins serré, moins saisissant, que les conventions de l'entracte permettent justement d'engloutir dans l'ombre. Ainsi le spectateur n'est-il témoin que de moments réels, de fragments authentiques, mais purifiés de toute leur gangue d'insignifiance.

L'impression n'est pas, d'ailleurs, celle d'une juxtaposition. Précisément, l'inexistence même des moments qui séparent les actes fait que les actes ne sont pas disjoints, mais constitués en une unité d'impression; le courant de l'émotion dramatique s'y presse sans entrave jusqu'au dénouement. On saisit là, alors que tous les éléments de la pièce sont réalistes, un des ressorts les plus puissants du grandissement propre à l'œuvre dramatique : le temps de la scène, celui des personnages représentés, est, par rapport au temps de la vie ordinaire, un temps non pas fantastique ni féerique — tout y est trop réel — mais, si l'on veut, surhumain, joignant paroxysme, réalité intense et continuité.

Le principe même de l'entracte semble bien un acquis définitif de l'art représentatif. Andrieu en doute dans son livre (p. 84) et il invoque l'exemple du cinéma qui lui paraît réaliser une action continue à la mode antique. Je me demande s'il n'a pas été ici la victime d'une illusion. La durée des entractes est secondaire; l'important, c'est qu'ils existent et leur fonction est assurée tout aussi bien dès que le spectateur admet que dans cette fraction de seconde, durant ce bref obscurcissement de l'écran, ce simple coup de ciseau donné dans la continuité des images, quelques heures ou quelques jours de l'action ont pu s'écouler. Ce qu'il faudrait dire plutôt, selon nous, c'est que le cinéma, grâce à des facilités dont ne dispose pas le théâtre, tire de la technique de l'entracte un parti plus grand encore. Et de là, pour une part, sa puissance de suggestion.

Seulement, à confronter les deux arts, et c'est là sans doute l'idée d'Andrieu, on prend conscience que dans le théâtre classique l'entracte n'a pas seulement les fonctions que nous avons jusqu'ici décrites après lui. Dans une pièce classique, il n'y a pas seulement (comme dans un film mais à la différence d'une pièce antique) des entractes; il n'y en a qu'un très petit nombre (alors que dans un film ils se compteraient par dizaines), voire un nombre très précisément défini de quatre. La nécessité de ces quatre entractes amène inévitablement l'auteur à penser par actes.

c'est-à-dire par moments distincts, par étapes successives et d'importance — au moins d'étendue matérielle — sensiblement équivalente. Ce découpage introduit dans l'action une rationalité, un aspect de savant mécanisme dont certaines pièces, comme *Andromaque*, peut-être parce que la technique n'y est pas suffisamment dominée, nous donnent une si forte impression. Corrélativement cette structure permet au spectateur de savoir à chaque moment où il en est. Et ce n'est pas indifférent à son plaisir, puisqu'il peut plus aisément, grâce à cette partition régulière, saisir la pièce comme un tout, d'un seul regard de l'esprit.

Mais le plus important est sûrement que la netteté structurale réalisée par les entractes à l'échelle de la pièce tend à se propager aux unités inférieures qui la constituent. Tout d'abord, l'entracte appelle, tire à lui, tous les vides, tous les interstices, toutes les discontinuités possibles de l'action; l'acte tend à devenir une unité sans aucune faille et à l'intérieur de laquelle le poète évitera le plus qu'il le pourra de laisser jamais la scène vide. On sait que Racine lui-même n'y parvient pas toujours sans quelque artifice :

J'entends du bruit, madame, et l'empereur s'approche.
Fuyez, fuyez la foule et rentrons promptement.
Vous l'entretiendrez seul dans votre appartement.

. . . .

On vient. Que faites-vous, madame ? — Je ne puis.
Je ne paraîtrai pas dans le trouble où je suis.

C'est qu'il n'est pas facile d'enchaîner de façon naturelle deux scènes où figurent des personnages qui, pour l'heure, ne doivent pas se rencontrer; il ne s'agit pas seulement de justifier un départ et une arrivée, mais leur coïncidence. Petites faiblesses ici et là qui témoignent un peu naïvement d'intentions qui sont, elles, essentielles à l'art classique. Le plus souvent la volonté de faire de chaque acte une unité aboutit de façon plénière et dans une réussite authentique; on peut tout spécialement relire à cet égard *Polyeucte* ou *Bajazet*. Le moyen le plus simple d'assurer cette unité, c'est de tenir en scène un personnage central (éventuellement remplacé une fois au cours de l'acte) avec lequel des allants et venants s'entretiendront successivement. Leurs entrées et leurs sorties donnent l'architecture des scènes, presque aussi nettement cernées que l'acte lui-même. Il est exceptionnel qu'une scène empiète sur une autre, s'y prolonge, par exemple, en y laissant un personnage qui devient muet pendant que son interlocuteur de la scène précédente dialogue avec un nouveau venu. On peut supposer que Néarque est présent dans la seconde scène de *Polyeucte*, il y a sans doute très peu d'exemples d'une telle structure. De la scène le principe d'unité descend à la tirade. Le principe organisateur imposé par la structure des entractes se prolonge dans toute la pièce à la manière d'un phénomène de cristallisation.

C'est cela que les Anciens, Eschyle, Sophocle, Euripide, aussi bien qu'Aristophane, Plaute ou Térence n'ont jamais connu. Ce n'est pas, bien sûr, qu'en chaque pièce on ne puisse distinguer des moments, des parties et même dans quelques-unes une véritable composition. En principe, une œuvre d'art peut se créer son rythme, original. On peut imaginer qu'une unité saisie intérieurement par le poète de façon assez intense puisse, d'elle-même, se donner ses structures, comme par ondes successives nées toutes d'un centre unique. L'*Enéide* nous donne l'impression d'avoir peut-être été bâtie de cette manière; mais même dans ce cas, un des plus favorables, on voit que le poète a toujours été heureux de suspendre la toile de ses fabulations à des motifs dont il s'impose ensuite la nécessité de les faire jouer dans des systèmes de corrélations compliquées: une liberté totale est rarement favorable à l'expression et même à l'invention. L'auteur dramatique ancien ne trouve devant lui aucune structure extérieure pour stimuler son esprit : il conte, il avance, tout simplement. Si l'on trouve, si nous trouvons rétrospectivement des parties dans son œuvre, ce n'est pas autrement qu'on en pourrait trouver, parfois même en trouver cinq, dans un épisode épique suffisamment développé. En fait, les unités se déterminent mal, empiètent les unes sur les autres ou mieux se fondent les unes dans les autres; l'œuvre se dérobe à une vue synthétique; il y a des longueurs dans les pièces les mieux réussies.

Ce n'est pas seulement l'ordre et la rationalité du poème qui se trouvent compromis : en l'absence d'une technique de résorption temporelle, tantôt la représentation s'encombre d'explications ou d'incidents oiseux, tantôt la durée, presque immobilisée sur la scène avec le protagoniste ou le chœur, s'emballe d'autre part pour loger un combat, un long voyage, dont l'issue viendra interférer dans la conversation même où ils ont été quarante vers plus tôt annoncés comme futurs.

Ces collisions, qui sont fréquentes, suffiraient pour exclure de la pièce toute velléité de réalisme.

Mais il nous faut voir comment ce qui, du point de vue du théâtre moderne, ne peut guère apparaître que comme une gaucherie ressortit en fait à une forme d'art toute différente.

DRAME OU POÈME DRAMATIQUE

Le premier mouvement de qui réfléchit à ces aspects du théâtre antique serait en effet, sans doute, de penser que les Anciens sont demeurés captifs de toutes les gênes de la représentation continue parce qu'ils ne pouvaient faire autrement : il ne peut chez eux y avoir d'entractes parce qu'il est des personnages, les choristes, qui doivent statutairement rester en place du début à la fin de la pièce. Du fait de la présence de ces personnages permanents, témoins privilégiés de toute l'action, confidents et conseillers, interlocuteurs principaux des premiers rôles, toute pièce antique, tant que le chœur y tient sa place — et l'on sait avec quelle insistance Horace prescrira encore sa participation directe — est un peu comme un acte unique, mais démesuré, mais incapable de trouver son centre. Une fois révolue une période très ancienne (les *Suppliantes* d'Eschyle nous en sont l'unique monument) où le chœur est effectivement le personnage principal de la pièce et les événements qui le concernent, le centre de l'action, un déséquilibre inévitable provient en effet de ce que ces choristes, toujours présents, ne sont plus dans la pièce que des comparses; l'intérêt s'est transporté ailleurs, sur les protagonistes, mais ceux-ci vont et viennent et le seul temps concevable de la pièce n'en reste pas moins le temps du chœur.

Tout cela est vrai. La pratique de la représentation continue est évidemment en rapport avec la présence continue du chœur. Mais n'imaginons pas un rapport aussi simple que celui d'un effet à sa cause. Au cours de l'histoire du théâtre antique, le chœur verra ses attributions se transformer; l'évolution est déjà très sensible à travers l'œuvre des trois grands Tragiques. Sans doute, restera-t-il toujours présent; mais, au lieu de participer à l'action au même titre que les personnages, les choristes, de plus en plus, se borneront à la commenter en élévations lyriques: l'intervalle psychologique qui sépare la scène de l'orchestre ne cesse de grandir. A partir d'une certaine époque, on le voit bien, maintenant que personnages et choristes tendent à se mouvoir sur deux plans différents, la présence permanente du chœur n'impose plus l'action continue comme une inévitable nécessité. Bien mieux, ce qui subsiste du rôle du chœur pourrait servir à scander l'action, à y découper des actes, au sens moderne, selon la technique que Racine a mise en œuvre dans *Esther* et dans *Athalie*. Or, cela n'a jamais eu lieu. Bien mieux, quand l'occasion en était directement offerte par la marche même de l'action, elle n'a pas été utilisée : dans les *Suppliantes* d'Euripide (v. 598-633), dans les *Héraclides* (748-784), un chœur intervient pendant le temps où une bataille est engagée, livrée, conclue. Excellente occasion, nous semble-t-il, pour vider la scène, ménager une sorte d'entracte que meubleraient des considérations élevées sur la toute-puissance de la Fortune. Mais Euripide ne l'a pas entendu ainsi : les personnages, quoique momentanément silencieux, restent en scène, figés en une sorte de tableau vivant; et, quant au chœur, il fait tout ce qu'il ne devrait pas faire si le poète avait voulu nous faire oublier qu'une bataille ne peut être livrée pendant que durent trente-cinq vers : sa pensée se joint si étroitement aux événements qui se déroulent hors scène que ce chant, tout particulièrement, ne saurait être tenu pour un interlude.

Cette indifférence au réalisme de l'action représentée nous ramène à la thèse souvent défendue selon laquelle le théâtre antique ne nous présente pas tant des drames au sens moderne, mais des poèmes. Pour l'origine, nul n'en peut douter : la tragédie est née du dithyrambe, c'est-à-dire, ce semble, d'une sorte de récit lyrique dont les éléments représentatifs ont été progressivement dégagés; mais tout au long de l'antiquité, et beaucoup plus fidèlement qu'on ne le suppose d'ordinaire parce qu'on voit Euripide à travers Racine, c'est à l'intérieur de ce genre narratif, lyrique, musical que le théâtre s'est développé. C'est de ce seul point de vue que peuvent s'interpréter tant d'éléments que l'art moderne a répudiés mais qui sont essentiels à la scène antique.

Le chœur, tout d'abord. Par leur nombre, par leurs évolutions concertées, les choristes sont évidemment des chanteurs ou des récitants plutôt que des êtres chargés d'incarner des hommes de chair et d'os. Et par ainsi, dans la mesure où l'action (ou plutôt ce qui, dans ces conditions, en tient lieu) est leur fait, les concerne directement, dans la mesure où ils y interviennent, où ils lui imposent leur rythme, c'est l'action elle-même qui va être figuration poétique et non pas représentation réaliste.

Les messagers souvent nous ennuient. C'est que nous les prenons pour des êtres vivants : ils ne sont alors que des bavards intervenant maladroitement dans une action que nous concevons comme celle d'un drame. Théramène, en effet, a tort de parler si longtemps, dans la *Phèdre* de Racine. Mais ses grands ancêtres antiques, qui lui vaudront notre indulgence, le messager des *Perses* ou celui des *Sept*, ont raison de parler plus longtemps et plus somptueusement : ils ne risquent pas d'interrompre une action, il n'y en a pas. En un statut intermédiaire entre choristes et personnages, ils sont eux aussi des récitants, voix par qui s'exprime directement le poète, comme l'Explicateur dans certains drames de Claudel ou le Récitant dans le *Roi David*.

Choristes, messagers, acteurs sont masqués. Quoi qu'on ait dit des possibilités d'expression qu'il laisse à celui qui le porte — selon la mimique du corps, le masque lui-même paraît changer d'expression — il est bien clair que cet accessoire convient beaucoup mieux à l'officiant d'une liturgie qu'à un acteur au sens moderne du mot. Il est notable que l'art dramatique contemporain n'en a récupéré l'usage qu'en recouvrant un caractère liturgique et lyrique. L'acteur masqué est une des voix d'un poème, non pas un être vivant personnellement engagé dans quelque drame.

Dans ces conditions, on ne saurait s'étonner que l'unité des poèmes dramatiques ne soit pas, au fond, d'une autre essence que l'unité d'une grande ode de Pindare. L'action n'y est pas scandée en étapes parce qu'à proprement parler il n'y a pas action mais récit (ou, au mieux, jeu) d'une action. Il n'importe donc pas qu'en l'espace de quelques vers Agamemnon soit revenu de Troie en Argos; cela n'est pas plus choquant dans le poème dramatique que dans le poème épique où quelques vers peuvent condenser une longue période. Aucun effort donc pour que le temps de l'action représentée ou narrée s'accorde au temps du spectacle. Peu d'efforts vers le réalisme : à certains égards, il y a plus de réalisme chez Homère, car la matérialisation, l'incarnation, si l'on veut, des voix du poète ne fait que souligner l'artifice de la diction poétique.

A l'autre extrémité de la tradition antique et dans un climat spirituel bien différent, on retrouverait des traits analogues. La polymétrie de Plaute, l'importance considérable qu'il donne au chant, l'extravagance des personnages, font de ses pièces des œuvres de fantaisie. Et pour des motifs presque identiques on en dirait autant des tragédies de Sénèque. C'est du théâtre de marionnettes ou de l'opéra; ce n'est pas du drame, au sens qu'a ce mot chez nous depuis le XVIIe siècle, qu'il s'agisse de Racine, de Molière, de Diderot, de Hugo ou de Renoir.

Reste Térence, unique en son espèce ou, si nous en devons croire ceux qui lui comparaient Ménandre, unique représentant à nos yeux d'une espèce entièrement disparue. Encore faudrait-il ne pas le tirer inconsciemment à nous : les célèbres miniatures du *Parisinus* 7899, même si elles ne nous permettent pas de remonter sûrement à une tradition antérieure au IIIe siècle de notre ère, nous montrent assez de quels jeux de scène énormes et caricaturaux le texte de Térence, lu par un lecteur antique, peut être le support. Il n'en reste pas moins que dans toute l'antiquité c'est Térence qui s'approche le plus près du drame moderne avec son souci de réalisme psychologique et de vraisemblance. Aussi est-ce chez lui que les incohérences liées à la pratique de l'action continue apparaissent le plus crûment : on en trouvera de nombreux exemples, parfois bien cocasses (l'accouchement de Glycère dans l'*Andrienne* ou la scène du viol dans l'*Eunuque*), dans le livre d'Andrieu (p. 70-83). Une fois, Térence paraît avoir été au seuil de la technique moderne de l'entracte; c'est dans l'*Heauton* où des indications temporelles précises (v. 248, *uesperascit*, 410 *luciscit*) montrent un souci d'organisation au service de la vraisemblance; selon nos conceptions modernes, il y aurait un entracte avant le vers 410. Seulement ce raffinement, occasionnel, a été sans lendemain.

Peut-être, à mieux nous représenter les conditions matérielles du spectacle, comprendrons-nous la réserve d'un poète qui fut, ailleurs, si hardi. L'entracte au cinéma peut ne durer qu'une fraction de seconde, il est suffisamment noté par un bref obscurcissement et le changement du lieu où se situe l'action. Au théâtre, il ne peut être à ce point immatériel sous peine de passer inaperçu et de manquer sa fonction; nous recourons aujourd'hui à des effets d'éclairage ou de rideau; les premiers n'étaient pas utilisables dans l'antiquité où le spectacle se donne à la lumière du jour; quant au rideau, c'est, en l'absence de portants et de chapiteau, une pesante machine qui monte du sous-sol avec toute la carcasse des pieux indispensables pour la soutenir; impossible de manœuvrer discrètement un tel appareil. D'ailleurs, si court que soit l'entracte, il faut que le public l'accepte, préfère cette suspension momentanée du plaisir de voir, à l'embarras d'un spectacle incohérent. Et beaucoup de spectateurs ne percevront même pas les incohérences. A tout le moins, il faut que le public soit capable de reconnaître l'entracte comme une pause, non comme une fin. Aujourd'hui même, dans les concerts, où pourtant la bonne volonté du public est entière, on sait bien comme il est difficile au chef d'orchestre d'assurer le silence dans la demi-minute qui sépare deux mouve-

ments d'une symphonie : il y a toujours des auditeurs qui croient l'œuvre achevée, applaudissent ou se préparent à partir. Précisément, Donat, dans un passage que nous citerons tout à l'heure, fait allusion à des difficultés de cette sorte. L'entracte est au théâtre une sujétion qui permet un plaisir plus relevé; l'usage de cette convention suppose un public déjà formé, assez instruit, et sans doute aussi des auteurs qui s'imposeront cette convention comme un devoir.

D'ailleurs, même à l'époque de Térence, un fait matériel d'une extrême importance retient, à sa genèse même, l'œuvre dramatique dans la ligne du lyrisme, de l'épopée ou du conte bouffon, c'est la forme où la fixent les habitudes de l'écriture et de l'édition antiques. Chez nous, la distinction des actes, des scènes, des tirades — tous ces types d'articulation s'appuyant réciproquement — suppose une typographie très particulière et comme spécialisée : le texte d'une tragédie se distingue à première vue du texte d'un poème épique. Dans l'antiquité, les deux textes se présentent d'une façon absolument identique. La préhistoire dans laquelle il est possible de remonter à partir de nos manuscrits les plus anciens, et surtout le témoignage contemporain des papyrus, sont ici pleinement démonstratifs : dans les textes de théâtre du IIIe et du IIe siècles avant notre ère, l'interlocution elle-même est à peu près muette; seul un tiret ou un signe de ponctuation identique à ceux qui marquent parfois les articulations syntaxiques de l'énoncé, interviennent pour marquer qu'un personnage a fini de parler et qu'un autre commence. Ni dans son propre texte, ni dans celui de ses devanciers, le poète ne trouve un appui pour penser par actes et par scènes, c'est-à-dire pour penser en termes de théâtre.

LA TRADITION ANTIQUE

C'est pourtant un fait que les modernes ont reçu des anciens le principe des cinq actes, celui de la division en scènes et bien d'autres choses encore. Mais la tradition antique est une tout autre réalité que ce qui apparaît à l'examen direct des œuvres qui sont pourtant l'objet de cette tradition.

Prenons le principe des cinq actes. Il ne trouve son application dans aucune pièce des Tragiques ou d'Aristophane. Le fait est reconnu depuis longtemps, mais on s'est demandé s'il ne s'agissait pas là d'une structure régulière dont on aurait pris l'habitude après la floraison des chefs-d'œuvre grecs et qui se fût peu à peu imposée au moins dans la tragédie. On en doutera, en constatant que la comédie nouvelle et la comédie latine, structurellement beaucoup plus proches d'Euripide que d'Aristophane, ne présentent aucunement ce type de régularité ni même aucune tendance à le réaliser en utilisant, par exemple, les nombreuses scènes vides qu'y détermine le mouvement des personnages. Donat a bien essayé de retrouver cinq actes dans les comédies de Térence, mais, dit-il : « il est difficile de les déterminer... C'est que le poète, pour retenir le public, veut que les cinq actes n'en forment pour ainsi dire qu'un seul et que les spectateurs qui s'ennuient, n'ayant pas, en quelque sorte, le temps de respirer, ne profitent pas d'une interruption dans le cours des événements pour s'en aller avant la fin. » (*Eunuque*, préface). N'est-il pas évident qu'un entracte qu'on cherche à dissimuler n'en est plus un ? Du texte de Donat on retiendra qu'il existait des discussions d'école sur la division des comédies latines, mais aucune tradition. De fait, nos manuscrits sont absolument muets sur la division des comédies en actes.

Avant les temps modernes, le principe des cinq actes ne paraît avoir été appliqué que par un seul des auteurs dramatiques dont les œuvres nous soient parvenues, par Sénèque. Dans plusieurs de ses pièces, *Agamemnon*, *Médée*, *Phèdre*, *Thyeste*, notamment, quatre interludes du chœur découpent assez nettement l'action représentée. Il est tentant de supposer que Sénèque applique la doctrine formulée quelque quatre-vingts ans plus tôt par Horace (*A.P.* 189-190) :

Neue minor neu sit quinto productior actu
Fabula quae posci uult et spectanda reponi.

Mais cette doctrine elle-même, à quelle époque la faire remonter ? A des discussions alexandrines sur les parties de la tragédie ? Nous ne possédons en tout cas aucun texte qui nous donne à penser que des théoriciens antérieurs à Horace se fussent déjà arrêtés au nombre cinq comme au nombre normal, ou idéal, des parties de l'œuvre dramatique. Dans sa *Poétique* (1452 b, 14-18), il est vrai, Aristote avait écrit : « Si l'on considère l'étendue de la tragédie et les parties distinctes dont elle se compose, les voici : prologue, épisode, exode, choral; dans le choral, parodos et stasimon. » On voit qu'il s'agit là de tout autre chose que d'une division en actes ou même en parties successives; il s'agit d'une distinction qualitative entre espèces : il y a dans une tragédie plusieurs épisodes et plusieurs stasima. Pourtant, le texte distingue bien cinq éléments μέρη : c'est le mot de

μέρος que les Latins traduisent par *actus* et qui, chez les Alexandrins. semble désigner les moments de l'action dramatique. Est-ce de là qu'il faudrait partir pour aboutir, par une série de contre-sens et de tâtonnements. à la doctrine, si féconde en chefs-d'œuvre, des cinq actes ?

Comme la division en cinq actes. la division de l'action en scènes distinctes est encore une de ces structures que les poètes modernes ont reçues de la tradition antique, sans qu'elle ait joué le moindre rôle — nous l'avons dit naguère — dans la composition d'aucune des œuvres du théâtre antique. Elle apparaît à nos yeux dans la tradition des comiques latins dès le IV[e] siècle de notre ère; nous pouvons le constater directement par l'examen du *Bembinus* de Térence qui remonte à cette date et Andrieu a démontré, d'une façon selon nous irrécusable. qu'une disposition analogue avait existé dans les textes qui sont à l'origine de notre seconde lignée de manuscrits térentiens et de tout notre texte de Plaute. Lors de l'arrivée d'un nouveau personnage, la continuité du texte s'interrompt; une rubrique en deux lignes superpose les noms et les emplois des personnages qui interviendront dans la scène; les noms sont flanqués d'une lettre grecque qui reparaîtra devant chacune des répliques attribuées au personnage. On lit ainsi dans le *Bembinus* à *Eun.* 668 :

A PHAEDRIA	Δ DORVS	E PYTHIAS	Θ DORIAS
ADVLESCENS	EVNVCHVS	ANCILLAE	.II.

Avec une admirable pénétration, Andrieu, poursuivant des recherches de L. Havet, est arrivé à établir que ces interscènes — qui ne remontent pas à l'auteur — s'étaient constitués, sans doute vers le second siècle de notre ère, par systématisation, mise en forme, de notes plus anciennes, plus sommaires, attribuables à des metteurs en scène du début de l'Empire, voire de l'époque républicaine. Il s'agit de préparations du texte aux fins d'une reprise de la pièce. Un des objectifs du metteur en scène paraît avoir été de faire des économies sur le nombre des acteurs; chacun d'entre eux devait donc se charger non pas d'un ou de plusieurs personnages, mais de plusieurs fragments du rôle de plusieurs personnages; l'emploi du masque, un costume assez conventionnel. facilitaient ces transformations souvent presque instantanées. Dans le cas particulièrement favorable de l'*Heauton*, il a été possible de restituer cette distribution antique. La pièce compte onze personnages, sans compter les rôles muets et les figurants, elle pourrait se jouer avec cinq acteurs. En fait, la distribution qu'on peut restituer à partir du *Bembinus* en suppose sept. Voici les rôles des deux premiers, à titre d'exemple :

l'acteur A jouait Chrémès (v. 53-212), Syrus (v. 242-409), Chrémès (v. 410-667). Dromon (v. 723-748), Chrémès (v. 749-1067);

l'acteur B jouait Ménédème (v. 53-167), Clitiphon (v. 175-380). Ménédème (v. 410-507). Syrus (v. 512-834), Ménédème (v. 842-867).

On voit la complication de ce puzzle — un fragment du rôle de Syrus (v. 954-1002) revenait encore à l'acteur Δ; la première tâche du metteur en scène consistait à dresser le rôle de ses acteurs. Chacun d'eux était désigné par une lettre grecque portée en tête des répliques qui lui revenaient et à quelque personnage qu'elles appartinssent. Comme le même personnage pouvait être distribué entre plusieurs acteurs, il était indispensable, à chacune de ses entrées en scène, de noter hors texte, sans doute dans la marge, la lettre signalétique de l'acteur qui devait ici l'incarner, et de même l'emploi (*adulescens, senex, seruos*, etc.) en rapport avec l'accoutrement sous lequel l'acteur devait paraître.

Il est vraisemblable que, de très bonne heure, l'usage se prit de compléter ces indications primitives par un rappel de la lettre signalétique et des emplois des autres acteurs déjà en place et qui dialogueraient avec le nouvel arrivant. Plus tard, les noms, tirés du texte, furent. à l'époque des éditions de bibliothèque, ajoutés aux emplois : c'est l'état qui nous apparaît au IV[e] siècle. Au Moyen âge, cette disposition qui facilitait la lecture se généralisa; les lettres signalétiques, l'indication des emplois, qui n'étaient utiles que pour la mise en scène, disparurent. On arrive ainsi à la rédaction des interscènes de type moderne.

L'important pour l'histoire du théâtre, c'est qu'au cours de cette évolution. le texte. assez amorphe, des comiques a reçu des articulations, une structure qui le font désormais hétérogène à toute autre sorte de poème ou de narration. Les créateurs du théâtre moderne pourront méditer sur des textes matériellement construits, organisés, qui leur donneront le goût — ce goût inconnu des poètes antiques — de construire leur action comme un enchaînement de scènes organisées.

A l'époque moderne, la tradition antique a été, au théâtre, symbolique, et génératrice, de pureté et de dépouillement : que l'on songe à la nudité qui convient à la mise en scène d'une tragédie de Racine. Or, plus on étudie le théâtre antique, plus il apparaît avoir été étranger à cet idéal. Une machinerie considérable et d'autant plus envahissante que les moyens techniques étaient rudimentaires, une figuration énorme, des costumes rutilants et dispendieux, sans parler des effets musicaux et des chants. Ecoutons Cicéron (*Fam.* VII, 1, 2) le déplorer : « Quel plaisir à voir dans *Clytemnestre* six cents mulets, ou dans le *Cheval de Troie*, trois milliers de cratères, ou bien encore dans je ne sais quel combat, toute la variété des armes de l'infanterie et de la cavalerie ? » Dira-t-on que les Romains étaient des barbares ? Mais à Athènes, les chorégies n'étaient pas des charges légères et les mauvaises langues reprochaient aux Athéniens d'avoir dépensé plus d'argent pour soutenir leur théâtre que pour équiper leurs armées. A lire les textes dans cette perspective, on voit bien qu'ils se prêtent à supporter une grosse mise en scène; ce que nous avons en mains ne vaut au fond que comme le livret de l'œuvre beaucoup plus complète qui a été l'œuvre réelle. On ne croira pas que tout le reste, musique, indications relatives à la figuration et au décor, ait été, comme accessoire, laissé à la discrétion des metteurs en scène : il a très certainement existé des livres de conduite dramatique comme il a existé des éditions où les parties chantées étaient accompagnées de leur notation musicale: les papyrus nous ont rendu quelques débris, d'ailleurs infimes, de ces écrits destinés aux professionnels du théâtre, mais ces débris suffisent à nous faire voir le théâtre antique sous un jour absolument insoupçonné des humanistes.

Comme il n'était pas d'usage, dans l'antiquité, que les manuscrits de lecture dont dérivent nos manuscrits médiévaux ou byzantins, portassent aucune indication extérieure au texte même, comme la tradition s'est perdue très vite de ce que signifiait dans le texte même le recours à des mètres variés, les créateurs du théâtre moderne, n'ayant reçu des pièces antiques que le livret, ont cru que telle était toute la pièce et ils ont su, eux, faire toute une pièce à ce niveau de la pure expression. C'est un peu de la même manière que, dûment débarbouillée par les siècles, la sculpture ex-polychrome des Anciens a pu initier l'art moderne aux divines simplicités du contour. Au théâtre, c'est bien aussi une perfection nouvelle qui allait s'ensuivre; comparés à Racine, Sophocle et Euripide ne sont vraiment que des librettistes, créateurs de situations géniales, poètes inspirés d'inégalables effusions lyriques, mais dans la conduite et la mise en forme de l'action, cette partie maîtresse du drame moderne, presque toujours inférieurs au sujet qu'ils se sont donné. Nous leur faisons tort, certes, quand nous ne restituons pas autour de leurs vers toute la palpitation sonore et colorée de leur œuvre intégrale; ce n'est pas leur faute si nous ne pouvons plus guère les juger que sur leurs vers.

Au contraire, nos classiques, stimulés par l'exemple de cette nudité dans laquelle leur parvient l'œuvre antique, y trouvant une invite à travailler exclusivement au perfectionnement de l'invention et de l'expression, ne perdent rien à n'être jugés que sur leurs vers. Une forme littéraire nouvelle existe de cette façon, qui va rivaliser avec la poésie. Nous avons déjà rencontré, chez les Anciens, ce couple du poème et du drame. Mais il s'agit ici de tout autre chose. Dans l'antiquité, on est allé de l'épopée, du lyrisme, au drame : des voix se sont élevées, des corps de chair ont apparu, mais ils restaient captifs des conventions narratives : poèmes mimés. Chez les modernes, le mouvement est inverse, c'est l'action toute pure qui par sa perfection se hausse à la magie poétique. L'architecture intellectuelle de l'entracte et de l'interscène, la perfection d'un vers qui demeure tout uni et comme transparent ressortissent à la même esthétique.

Jacques PERRET.

Quelques analogies égyptiennes dans les poèmes de Théocrite

Etudiant les diverses périodes de l'art égyptien, M. Louis Bréhier, arrivé à l'époque des Lagides, écrivait ces lignes significatives : « L'art égyptien... est... resté fidèle aux principes qui avaient présidé à sa naissance. Peu d'écoles d'art ont conservé jusqu'au bout des traditions aussi lointaines, et c'est ce qui explique qu'il ait pu résister à toutes les influences extérieures et que son histoire ne finisse pas avec l'indépendance de l'Egypte. *L'art grec, introduit en Egypte sous les Lagides, s'y est développé parallèlement à l'art égyptien, sans exercer sur lui la moindre action, mais en subissant au contraire son influence.* » (*Histoire générale de l'Art*, Paris, A. Quillet, 1938, t. I, pp. 49-50). Rien n'illustre mieux cette déclaration que la reproduction du bas-relief de Dendérah, conservé au Musée du Caire, représentant la dernière des Lagides, Cléopâtre, en costume égyptien, portant sur la tête le pschent et l'uraeus, insignes de la royauté pharaonique. On sait combien les Ptolémées, en devenant maîtres de l'Egypte, ont tenu à ne rien changer à son régime politique et social; ils ont voulu s'insérer, comme une dynastie de plus, à la suite des Pharaons, dont ils ont adopté la vie et le cérémonial, et auxquels ils ont emprunté jusqu'à la pratique du mariage royal du frère et de la sœur. Ce que Louis Bréhier a constaté pour l'art ne serait-il pas vrai aussi de la littérature ? Examinons ce que nous suggère sur ce point la poésie de Théocrite.

* * *

Assurément il faut commencer par mettre à part certaines analogies qui prouvent le souci du poète de flatter le désir qu'avaient les Ptolémées de se présenter au peuple d'Egypte comme les successeurs de leurs anciens souverains. A ce souci nous devons rattacher notamment l'un des passages les plus officiels de l'*Eloge de Ptolémée*, celui où le poète (v. 81 sqq.) fait le compte hyperbolique des innombrables cités soumises à son héros : « Trois centaines de villes y sont construites, trois milliers s'ajoutant à trois myriades, deux fois trois et ensuite trois fois neuf... » (1). On croit reconnaître là les procédés favoris des auteurs d'inscriptions à la louange des Pharaons.

De la même nature est l'énumération des pays et des peuples soumis. Ni Ptolémée ni le poète courtisan ne pouvaient rester en deçà des hyperboles en usage dans une contrée où chaque souverain, depuis les temps les plus anciens, s'était fait célébrer comme le conquérant de l'univers connu. Il faut rattacher au même souci l'esquisse que fait Théocrite d'un éloge du Nil : « Mille pays, qu'habitent mille nations humaines, nourrissent des moissons que fait prospérer la pluie de Zeus, mais aucun n'en produit autant que la basse terre d'Egypte, quand l'eau du Nil jaillissant brise la glèbe humide ». Certes le thème est habillé à la grecque; mais on ne peut s'empêcher de songer à l'*Hymne au Nil* qu'étudia Gaston Maspéro et dont il nous dit que c'était un des classiques de la poésie égyptienne remontant au premier empire thébain : « Salut à toi, Nil, qui sors en cette terre et viens pour donner la vie à l'Egypte..., qui détrempes les champs que Râ créa pour donner la vie à tout le bétail, qui abreuves la montagne loin de l'eau, car c'est ta rosée que laisse tomber le ciel... ».

Nous en dirons autant de l'insistance du poète à rappeler l'origine divine des Ptolémées ou la divinisation des parents de Philadelphe : derrière les allusions précises de la mythologie grecque — vêtement obligatoire d'une œuvre écrite en grec par un Grec — on reconnaît aisément les préoccupations des Lagides. Et le terme d'hiérogamie (ἱερὸς γάμος, v. 130) n'est que le nom grec de ce « mariage sacré » du roi et de sa sœur, renouvelé des Pharaons.

Nous ne tirerons peut-être pas non plus très grand argument de certains tableaux comme celui de la foule dans les *Syracusaines*, où à la description sont habilement mêlées des flatteries

(1) Nos citations sont faites d'après la traduction Legrand (*Belles-Lettres*, 1925).

à l'adresse du couple royal. Certes l'évocation d'une cérémonie à grand spectacle comme la procession en l'honneur d'Artémis, avec « beaucoup de bêtes sauvages, et dans le nombre une lionne » (les *Magiciennes*, v. 67-8), cette cérémonie au cours de laquelle Simaitha rencontre pour la première fois Delphis, peut nous faire penser aux foules égyptiennes se pressant pour apercevoir la statue d'Amon ou voir passer le Pharaon vainqueur; il en est de même de la cohue des gens et des voitures, sans oublier les « hommes en chlamyde » du service d'ordre (les *Syracusaines*. v. 5-6), à travers laquelle Gorgo a toutes les peines du monde à se frayer un chemin jusqu'à la maison de Praxinoa, ou de celle que doivent traverser les deux amies pour arriver au palais du roi (v. 44 sqq.). Cela ressortit surtout à la couleur locale contemporaine, et la grande cité, au temps de Théocrite, offrait à coup sûr bien des spectacles analogues, sans remonter à des souvenirs plus anciens. Toutefois le poète prend à sa description un plaisir évident, et cette pièce — imitée, nous dit-on, d'un mime de Sophron — devait être assurée de plaire à la cour d'Alexandrie, pour laquelle manifestement elle est composée; rien ne nous interdit de penser que le caractère animé, au réalisme si vivant, de ce mime emprunte certains traits aux goûts du peuple conquis, dont le conquérant a le souci de s'acquérir les sympathies et dont les milieux intellectuels, si curieux de connaître toujours davantage, ne pouvaient ignorer les œuvres brillantes. La race qui avait donné au monde Hérodote et Platon ne pouvait, une fois installée en Egypte, se désintéresser de cette civilisation qui avait eu de tout temps à ses yeux tant de prestige.

*
* *

Quelques autres détails des *Syracusaines* méritent encore de nous arrêter, surtout si nous songeons à l'étroite connexion, à l'époque alexandrine, de la plastique et de la poésie. Théocrite, qui aime à décrire dans tous ses détails une œuvre d'art, ne manque pas de s'attacher à la description du lit de parade sur lequel repose Adonis. L'ébène et l'or, unis à l'ivoire (v. 123) ont été de tout temps matière favorite aux mains des plus habiles orfèvres d'Egypte, ceux dont on retrouve les créations au fond des hypogées. Les berceaux verdoyants de souple aneth (v. 119), familiers à la peinture alexandrine, l'étaient déjà aux décorations de l'Egypte ancienne : ils abondent sur les murs des tombes, à Thèbes comme à El-Amarna. Que dire aussi de la comparaison (v. 120 sqq.) entre les Amours enfants et les « rossignolets qui, sur un arbre, essaient leurs ailes grandissantes en volant de rameau en rameau ». Nous savons combien ces décors de branches et d'oiseaux étaient déjà familiers, au naturel comme en peinture, aux habitants les plus anciens de ce pays brûlé par le soleil, dans lequel des jardins coûteusement aménagés procuraient aux grands l'agrément des frais ombrages. Une des planches en couleurs tout récemment publiées par Sir Alan H. Gardiner et Mrs. Nina M. Davies (*La peinture égyptienne ancienne*, fasc. I, pl. I), et qui date du XXᵉ siècle avant notre ère, pourrait servir d'illustration au passage dont nous parlons. Rien d'étonnant si Théocrite, dans un de ses poèmes d'Egypte, s'est inspiré de ces visions gracieuses : les contemporains des Ptolémées ne les avaient pas oubliées.

Divers détails, çà et là, semblent évoquer l'Egypte de tous les temps. L'allusion de Praxinoa aux chats qui aiment s'endormir sur la laine oubliée (v. 18) n'est pas forcément un trait de couleur locale, encore que l'on connaisse bien la place tenue chez les Egyptiens par ces animaux familiers et sacrés. Mais il semble que la fille d'Adraste, épouse de Tydée, « l'Argienne aux noirs sourcils » de l'*Eloge de Ptolémée* (v. 53) ne doive nullement ce trait à la tradition grecque, dont toutes les héroïnes étaient blondes comme l'or, mais à la beauté brune des Egyptiennes : « Noire est sa chevelure, chante le poète pour louer l'une d'entre elles, plus que le noir de la nuit, plus que les baies du prunellier » (transcrit d'une stèle du Louvre par G. Maspéro, *Etudes égyptiennes*, I, 3). Une ou deux allusions très fugitives au lotus impliquent la familiarité du poète avec la vie de tous les jours en Egypte. On sait la place de cette fleur dans la vie des Egyptiens, qui avaient un goût si marqué pour les fleurs et les parfums qu'ils s'en entouraient non seulement dans toutes les circonstances de la vie, mais jusque dans la mort. Les motifs floraux se répètent à l'infini sur les peintures, où les hommes et les femmes apparaissent parés de colliers de fleurs, les mains chargées de gerbes, porteurs de couronnes et de bouquets qu'ils s'offrent les uns aux autres. Des trois variétés connues de lotus — le blanc, le bleu, le rose — les deux premières sont indigènes et figurent déjà dans les monuments les plus anciens. Ch. Joret, à qui nous empruntons ces détails (*Les plantes dans l'antiquité*, Paris, 1897, p. 161 sqq.), indique que le lotus rose, venu de l'Inde, fut importé tardivement, peut-être après la conquête perse. En tout cas, la mode en subsistait au temps des Lagides, puisque Strabon (XVII, I, 15) parle d'une plantation de lotus roses près d'Alexandrie, semblable à une forêt aquatique : « On allait dans des barques garnies de cabines

dîner au milieu de ces lotus et à l'ombre de leurs larges feuilles. » Nulle description de tout cela, bien entendu, chez Théocrite. Mais c'est un gracieux rappel, à l'arrière-plan, de ces plaisirs délicats et raffinés, que nous apporte ce passage de l'*Epithalame d'Hélène* (v. 39 sqq.) où nous voyons les compagnes de l'épousée « parcourir les prairies en fleurs pour cueillir des couronnes au suave parfum » et en tresser une, en particulier, « avec le lotus qui pousse tout près de terre ». Il s'agit d'une héroïne spartiate : l'évocation n'en est pas moins égyptienne.

Rien ne nous empêcherait, à propos de cette pièce, dont la date est inconnue, de supposer qu'elle appartient à la période égyptienne : la mention de la chambre nuptiale ornée de peintures (v. 3) peut aussi nous y inciter. La reine Arsinoé Philadelphe est, dans le chant des *Syracusaines* (v. 110), comparée à Hélène : ne serait-elle pas, sous le même déguisement, l'héroïne de cet *Epithalame ?* Son mariage, d'après la stèle égyptienne de Pithom, était chose faite à la fin de 274 (cf. Legrand, *Etude sur Théocrite*, p. 40). La question est toujours pendante de savoir si Théocrite, à la date probable (275) où il dédiait les *Charites* à Hiéron, avait ou non déjà séjourné en Egypte. Il n'est nullement impossible que, rebuté à Syracuse en 275, il soit arrivé en 274 à la cour d'Alexandrie, et l'*Epithalame* pourrait être sa première pièce officielle; elle lui aurait gagné la protection d'Arsinoé, louée ensuite, en guise de remerciement, dans les *Syracusaines :* le poète est sans doute Syracusain, lui aussi; n'y a-t-il pas de sa part un raffinement délicat à mettre dans la bouche des deux femmes, ses compatriotes, la louange qu'il adresse à la reine d'Alexandrie ? et l'épisode du bourru se moquant de leur accent dorien ne prend-il pas dans cette perspective un sel tout particulier ? Un autre poème officiel, la *Bérénice*, n'était pas non plus sans présenter des rappels de l'art égyptien, puisque le court fragment qui nous en reste est une évocation de la pêche au filet, pratiquée de tout temps sur le cours du Nil, ainsi que l'attestent de multiples fresques du temps des Pharaons : le thème n'avait pas disparu des œuvres alexandrines, comme nous le montrent en particulier les nombreuses statuettes de bronze qui, s'inspirant du réalisme égyptien, reproduisent la vie et les attitudes des humbles, entre autres des pêcheurs : n'est-il pas l'un d'entre eux, cet homme « à qui l'onde salée fournit sa subsistance et à qui ses filets tiennent lieu de charrue » (v. 2) ?

*
* *

La place de la magie dans l'œuvre de Théocrite est certainement due, au moins pour une part, à l'importance qu'elle a eue de tout temps dans la vie égyptienne. Certes les Egyptiens ne sont pas les seuls à s'y être adonnés : la magie n'était pas absente du monde grec. Mais on sait — et les ouvrages de G. Maspéro le montrent avec de nombreux détails — qu'elle était en Egypte au premier plan des préoccupations, même les plus officielles : il suffit, pour s'en rendre compte, de parcourir les *Contes populaires de l'ancienne Egypte* (4e éd., Paris, 1911) ou les *Causeries d'Egypte* (Paris, 1907). Les contes populaires du temps des Pharaons, bien avant ceux de l'époque ptolémaïque, mettent continuellement en scène magiciens, sorciers et thaumaturges. La publication récente de M. G. Lefebvre (*Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, Paris, 1949) verse quelques pièces de plus au dossier. Dans la série de contes du papyrus Westcar, rédigés, semble-t-il, sous la XIIe dynastie (vers l'an 2000) on voit les fils de Khéops lui raconter, pour distraire son ennui, de merveilleuses histoires, voire le faire assister aux tours extraordinaires du magicien Djédi; le *Conte prophétique*, écrit sans doute à la même époque, montre le voyant Néferrohou prédisant l'avenir au roi Snéfrou. « De tout temps, écrit G. Maspéro (*Causeries*... p. 213), la magie fut, en Egypte, l'un des ressorts principaux de la littérature romanesque; elle y devint, vers l'époque ptolémaïque, l'élément d'intérêt presque unique, celui sans lequel on estimait qu'il n'y avait pas de bon conte. » Et « le peuple égyptien, se consolant de sa décadence avec le renom de ses sorciers, entourait... d'un culte véritable le nom de ses magiciens d'autrefois, et il lisait avec avidité les écrits nombreux où les miracles avaient été consignés. » En un mot, « la magie se mêlait à tous les actes de la vie et à toutes ses passions » (*ibid.*, p. 133). Les papyrus, à l'occasion, nous ont restitué des rituels magiques. Et nous connaissons le sort glorieux réservé à certains magiciens célèbres, à Khâmois, fils de Ramsès II, dont la mémoire subsistait encore à l'époque romaine (*ibid.*, p. 233 et pp. 213-19), ou au devin Aménothès, fils de Paapis, qui, de ministre du Pharaon Aménothès ou Aménophis III, devint bel et bien un dieu, après avoir, de son vivant, par la force de ses formules, obligé les dieux même à obéir à ses ordres (*ibid.*, p. 221 sqq.).

Certes la magicienne de Théocrite souhaite voir ses enchantements aussi forts que ceux de Médée, de Circé ou de la blonde Périmède (*Magiciennes*, v. 15); mais elle s'en tient à ce rappel de noms. Certes elle invoque Hécate, nommant aussi au passage Artémis, et le refrain s'adresse à Séléné; mais Théocrite, nous l'avons déjà vu, habille à la grecque ses poèmes égyptiens, exacte-

ment comme les Lagides, s'assimilant aux Pharaons, fils des dieux d'Egypte, faisaient d'Amon un Zeus nouveau et donnaient à chaque dieu égyptien adoré par leurs sujets un nom grec. Il n'est pas douteux à nos yeux qu'en écrivant les *Magiciennes,* Théocrite sacrifie au goût de l'égyptienne et grecque Alexandrie : il est sûr de plaire ainsi. Ce n'est pas uniquement, chez lui, une recherche de circonstance : il est curieux lui-même de magie, cela se voit ailleurs dans son œuvre, notamment dans ce passage d'*Héraclès enfant* (v. 88 sqq.) où nous assistons à l'accomplissement de rites apotropaïques avec les cendres des deux dragons tués par Héraclès : c'est un des points où Théocrite se sépare le plus nettement de son modèle pindarique (*I*[re] *Néméenne*). Cette pièce, précisément, dont nous ignorons la date et les circonstances, nous semble devoir être, elle aussi, rattachée à l'époque ptolémaïque. Outre certains détails typiques (le fourreau de l'épée d'Amphitryon en bois de lotus, v. 45, ou l'expression κοσμῆσαι φάλαγγα du v. 127, bien plus macédonienne qu'égyptienne), le poème contient une transposition sur le plan des mythes grecs des légendes pharaoniques répondant le mieux à la politique des Ptolémées : dans le thème légendaire de la naissance merveilleuse d'Héraclès (personnage déjà rapproché de Ptolémée dans l'*Eloge*), maintes fois traité par les poètes grecs, nous sommes ici bien tentés de reconnaître le thème, traditionnel à l'Egypte, de la naissance divine de souverains, comme la reine Hatshepsout, fille du dieu Amon et de la reine Ahmès, et dont la miraculeuse histoire est racontée, accompagnée de reliefs peints, sur les inscriptions de Deir el Bahari.

* * *

Tout cela nous incite à nous demander si Théocrite, qui a si visiblement, pour la composition de certains poèmes, subi l'emprise de l'Egypte, n'a pas, à l'occasion, subi l'influence de la littérature et particulièrement de la poésie égyptienne. Nous possédons maintenant un nombre suffisant de textes pour pouvoir y chercher, sinon des sources précises, tout au moins des analogies. Nous aurons tout intérêt, pour ce premier examen, à ne pas nous limiter aux seuls textes poétiques. La lecture des contes populaires nous fait retrouver, dans ce genre littéraire typiquement égyptien, une forme de composition familière à Théocrite comme à beaucoup de poètes alexandrins, dans laquelle d'importants développements, constituant souvent l'essentiel de l'œuvre, viennent s'insérer de façon très libre dans le développement principal. C'est une véritable composition « à tiroirs », à la manière des *Mille et une Nuits,* dont nous avons des exemples, soit dans les récits des fils de Khéops qui se succèdent dans l'affabulation du papyrus Westcar, soit dans le célèbre *Conte de l'Oasien,* dont le personnage principal est un pauvre fellah, victime d'une injustice, que l'on voit s'adresser, en neuf suppliques successives, au grand intendant du roi, dont il attend réparation (voir G. Lefebvre : *Romans;* pp. 47-69). De même aussi, mais de façon plus pittoresque, dans le *Conte du naufragé,* la partie essentielle, le récit du naufragé, est encastrée entre un court préambule débutant *ex abrupto* où le personnage essaye de réconforter un prince inquiet à l'idée d'affronter le souverain au retour d'une expédition manquée, et une conclusion plus courte encore où le prince, d'un ton sentencieux et désabusé, répond : « Ne fais pas le finaud, mon ami; qui voudrait donner de l'eau à une volaille qui doit être égorgée dans la matinée ? » (*op. cit.* p. 39). Certes la très savante et très apparente absence de composition des œuvres alexandrines ne se limite pas aux poèmes de Théocrite; le fait est assez général pour mériter, le cas échéant, un examen d'ensemble. Il est caractéristique, pourtant, de pouvoir relever cette analogie qui, valable pour Théocrite, l'est également pour tous ceux qui ont fréquenté les cénacles d'Alexandrie ou subi leur influence. Chez Théocrite on retrouve même, à l'occasion, cette façon désinvolte de revenir à la réalité après un poétique voyage au pays du rêve : la composition du *Cyclope,* assez comparable à celle du *Conte du naufragé,* retombe comme celle-ci sur la terre, en exerçant son humour à la fois sur le narrateur et sur son héros : « Voilà quelle pâture Polyphème donnait à son amour : des chansons. Et il s'en trouvait mieux que s'il avait dépensé son argent ».

L'emploi du refrain dans certaines pièces de Théocrite (*Thyrsis* et les *Magiciennes* notamment) est généralement mis en rapport avec le caractère pastoral de sa poésie. Cependant l'explication, valable pour *Thyrsis,* l'est beaucoup moins pour les *Magiciennes,* dont la double incantation n'a vraiment rien de champêtre. Le caractère pastoral d'un grand nombre de pièces théocritéennes n'a pas besoin d'être expliqué en référence aux chants de travail que l'on trouve auprès des scènes familières représentées sur les fresques des hypogées (cf. A. et J. Baillet, *Les chansons populaires des anciens Egyptiens,* dans les *Mélanges Maspéro,* t. I), car il s'agit d'un genre pour ainsi dire universel. Mais la présence du refrain dans la poésie égyptienne d'époque ancienne est frappante. Combien caractéristique à ce point de vue est la louange de Sésostris III, conquérant du

Moyen Empire ! Elle est entièrement composée de distiques dont le premier vers se répète indéfiniment :

Combien grand le seigneur de sa ville !
Seul il vaut des millions : c'est peu que le reste des hommes.
Combien grand le seigneur de sa ville !
C'est lui la digue qui retient le flot de déborder.
Combien grand le seigneur de sa ville !
C'est lui le frais abri où dort chacun jusqu'à l'aurore...

Il faut lire la pièce entière — une vingtaine de vers — dans la version qu'en a donnée M. P. Gilbert (*La poésie égyptienne*, Bruxelles, 1949, p. 22) ou les couplets suivants, semblablement bâtis, que citent A. et J. Baillet. D'autres fois, la répétition d'un vers est destinée, par le rappel d'un sentiment ou d'une émotion, à produire un effet d'art très délicat; ainsi, dans les inscriptions explicatives placées dans le temple de Deir-el-Bahari, auprès des reliefs peints représentant la naissance de la reine Hatshepsout, le dieu appelle vers lui sa fille bien-aimée :

Viens vers moi, viens vers moi en paix,
Fille de ma chair, mon aimée...

puis, dans un autre couplet :

Viens vers moi, viens vers moi en paix,
Ma fille, ma douce, toi qui es dans mon cœur... (*ibid.*, pp. 28-29).

Le refrain se fait plus pressant et plus douloureux dans l'*Ode du Désespéré*, cette œuvre si pleine de tristesse humaine écrite vers la fin du 2e millénaire :

La mort est aujourd'hui devant moi,
Comme la santé pour l'invalide,
Comme sortir de chez soi après une maladie.

La mort est aujourd'hui devant moi,
Comme l'odeur de la myrrhe,
Comme s'asseoir sous la toile un jour de vent.

La mort est aujourd'hui devant moi,
Comme l'odeur du lotus,
Comme s'asseoir au rivage de l'ivresse... (*ibid.*, p. 85).

A cet admirable morceau, ce n'est pas seulement le premier vers de chaque strophe indéfiniment répété, c'est aussi le complet parallélisme de chaque couplet, ce sont aussi les rappels précis des derniers vers entre eux, qui donnent son caractère d'angoisse et d'appel haletant. C'est à un semblable retour — avec quelques variations cette fois — que le *Chant funèbre en l'honneur d'Adonis* (qu'il soit de Bion ou de Théocrite), doit la plus visible part de son émouvante beauté. Il y a, semble-t-il, dans ces œuvres si distantes dans le temps, la systématisation la plus parfaite des rappels de termes sur un même rythme qui, si nombreux dans toutes les poésies, et surtout dans les plus primitives, ont dû être la première ébauche des formes poétiques les plus savantes. Théocrite a certainement connu en Egypte ces refrains ou d'autres semblables : nous remarquerons au surplus qu'il aime, comme les poètes d'Egypte, à les placer en tête des groupes dont ils font partie.

* * *

Nous avons retrouvé, en nous référant à l'art égyptien, des réminiscences dont nous avons souligné le caractère animé et coloré. Ici aussi la littérature apporte ses analogies propres. Plus que sur les pièces officielles nous voudrions maintenant nous arrêter sur la poésie amoureuse, dont les papyrus nous ont peu à peu restitué un certain nombre d'œuvres, et dont, malgré bien des lacunes et bien des mutilations, nous pouvons désormais nous faire une idée. La poésie amoureuse et familière de l'Egypte ancienne nous fait connaître un pays aux mœurs aimables, à la vie facile, au sein d'une société où l'on jouit de toutes les recherches de l'art et du luxe, et où le plaisir est la grande affaire; l'expression de la passion amoureuse y connaît tous les raffinements de la préciosité la plus avertie.

La sincérité du sentiment n'est pas pour autant exclue : elle revêt tour à tour la fraîcheur la plus délicate et la vérité la plus émouvante : « Je serai sur le rempart », dit la dame au moment où son bien-aimé va passer, « mon sein plein de fleurs de perséa, mes cheveux alourdis d'essences...» (Chant transcrit du pap. Harris 500 par G. Maspéro, *Etudes*, I, 3), cependant que la belle « Oiseleuse », craignant d'être abandonnée, rappelle les parties de plaisir d'antan : « J'ai beau voir les gâteaux et les parfums, j'ai beau apercevoir les sels et les essences, ce qui est doux à la bouche, c'est maintenant pour moi comme le fiel d'un oiseau » (*ibid.*). Et, devant le messager rapide — trop rapide — chargé de dire que l'amant, ce jour-là, n'est pas libre, la plaintive jeune fille s'écrie : « Dis plutôt que tu as trouvé une autre femme. O toi dont on ne se lasse point de contempler la face, pourquoi briser le cœur d'un autre jusqu'à la mort ? » Cela nous fait penser à la plainte de Simaitha, d'autant que, malgré ce que Théocrite a pu devoir, pour la composition de son poème, à tel passage célèbre de Sappho, certains détails semblent replacer son héroïne et celle du chant égyptien dans une atmosphère analogue : « Je suis comme qui est au tombeau, car n'es-tu pas la santé et la vie, toi qui viens vers moi avec la joie ? » (trad. de P. Gilbert, *op. cit.* p. 55). Ne songe-t-on pas ici au mal de Simaitha, mourante en attendant Delphis ?

Le thème de la maladie causée par l'amour n'est pas isolé, témoin cette épigramme badine, qui tient aussi du tableau familier :

Je me coucherai à la maison,
Malade sans l'avoir mérité.
Les voisins entreront pour me voir,
Et la belle avec eux.
Elle prendra les médecins en défaut de sentence,
Elle qui connaît mon mal !

Comme le remarque M. Gilbert, d'après qui nous citons (*op. cit*, p. 50), « le thème de Chénier remonte bien haut », qu'il soit, comme ici, légèrement ironique, ou sérieux comme dans le poème de Chénier.

Une autre série de couplets successivement attribués à l'Amante et à l'Amant, et transcrite par M. Gilbert sous le nom de « *Commencement des paroles de la grande Amuseuse* » (*op. cit*, p. 67 sqq.), nous en offre un exemple :

Sept jours hier que je n'ai vu l'Amante.
Le mal s'est glissé en moi,
Je me sens les membres appesantis,
Je ne connais plus mon propre corps.
Si viennent à moi les maîtres médecins,
Mon cœur n'est pas ranimé par leurs remèdes.

Seule l'Amante peut le guérir :

Seule l'Amante peut le guérir :
Mon salut, c'est qu'elle entre ici.
Que je la voie, et je suis guéri;
Qu'elle ouvre les yeux, mes membres rajeunissent.
Qu'elle me parle, et je suis fort.
Que je l'embrasse, elle chasse de moi le mal.

Mettons ces paroles dans la bouche de Simaitha, et nous approchons beaucoup du récit des *Magiciennes.* Théocrite a eu d'autres sources, nous savons lesquelles (voir le détail dans la notice de P. E. Legrand); il nous semble pourtant qu'il ne faut pas écarter celle-ci, ou que le poète, du moins, s'est inspiré d'un texte présentant avec celui-ci plus que des analogies.

Nous trouverons encore d'autres ressemblances entre les deux poèmes, non seulement l'évocation du décor familier :

Je suis passée près de sa maison,
J'ai trouvé la porte ouverte...

(« J'ai trouvé mon ami dans son lit », disait l'Oiseleuse, de M. P. Gilbert, *op. cit.* p. 56) mais surtout le récit de la rencontre :

Mon cœur se proposait d'aller voir les beautés de ce lieu,
Pour m'y reposer.
J'ai rencontré Mehy sur son char,
Avec sa troupe de jeunes galants...

Et la jeune fille envisage — pour en repousser d'abord l'idée — ce que Simaitha fera par l'intermédiaire de sa nourrice :

Vois, si je passe devant lui,
Je lui dirai mes divagations,
Je lui dirai : « Je suis à toi ! »...

Nous apprendrons plus loin, par les paroles de l'Amant, qu'elle est venue d'elle-même pour le voir.

*
* *

Il y a en tout cela, croyons-nous, plus que des ressemblances fortuites. Que les Grecs d'Alexandrie aient vécu un peu en circuit fermé, à la façon des Européens dans les territoires d'outre-mer, nous le croyons sans peine, et n'imaginons pas qu'ils entretenaient de très profondes relations avec un peuple dont, sans doute, la plupart d'entre eux ignoraient la langue. Il ne faut pas oublier toutefois la politique des Lagides, qui ont tenu à se placer, comme s'il n'y avait aucune solution de continuité, à la suite des dynasties pharaoniques dont ils ont repris à leur compte les habitudes les plus caractéristiques. Il n'est pas douteux que des relations d'affaires et même des relations humaines devaient exister entre les deux races. Elles étaient certainement renforcées par le prestige considérable que l'Egypte avait toujours eu dans le monde grec, et dont Hérodote et Platon, pour citer seulement les plus grands, sont des témoins de choix. Ajoutons-y le caractère d'érudition et de curiosité que revêt à cette époque la vie intellectuelle des Grecs. Peut-on supposer un instant qu'une élite de poètes et d'écrivains, en contact direct avec une civilisation aussi brillante, ait pu négliger de connaître son art et sa littérature ? Cela est d'autant moins imaginable que la continuité est parfaite entre les œuvres de l'époque pharaonique et celles de l'époque ptolémaïque; les *Contes populaires de l'Egypte ancienne,* de G. Maspéro, nous renseignent abondamment sur ce point : certains thèmes centraux, celui de la magie par exemple, demeurent semblables à eux-mêmes à travers le temps; dans un tout autre domaine, les écrivains du temps des Lagides pensaient encore plaire à leur public en écrivant la *Geste d'Ozimandyas* pour célébrer les hauts faits de Ramsès II; la chapelle funéraire de ce roi, le Ramesseum, est décrite par des Grecs de l'époque alexandrine comme Hécatée d'Abdère (IIIe siècle av. J.-C.) et Artémidore (IIe siècle av. J.-C.), avant de l'être, au début de notre ère, par Diodore de Sicile; la popularité de Ramsès II est si grande sous les Lagides que des faussaires se donnent la peine de graver sur une stèle le *Conte de la princesse de Bakhtan*, écrit à la louange du dieu Khonsou, le miraculeux guérisseur d'une princesse de leur invention, dont l'histoire, quand on la croyait encore authentique, inspira à Leconte de Lisle le poème de Néférou-Râ. Au IIe siècle encore, un auteur écrivant en grec, mais dont l'œuvre, émaillée de mots égyptiens, trahit l'origine, racontait une aventure arrivée à Nectanébo, le dernier Pharaon prédécesseur des Lagides. Il y a là tout un ensemble de faits qui rend très vraisemblable chez les Alexandrins la connaissance et l'imitation des œuvres égyptiennes, qu'ils les aient lues directement ou que, plus probablement, des Egyptiens aient été capables de les traduire. Nous ne pensons même pas qu'il faille limiter au seul Théocrite le bénéfice de ces échanges intellectuels; nous ne serions nullement étonnés que Callimaque pût donner lieu, lui aussi, à une étude analogue, lui dont le *Débat du Laurier et de l'Olivier* fait quelque peu penser à ces dialogues entre les arbres du Jardin des Fleurs (cf. G. Maspéro : *Etudes, loc. cit.*) où un poète fait parler tour à tour grenadier, figuier et petit sycomore dans le parc de la bien-aimée. Peut-être, quand nous connaîtrons mieux la littérature égyptienne, les simples analogies esquissées aujourd'hui pourront-elles donner lieu à des rapprochements plus suivis.

Jacqueline DUCHEMIN.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

VERSION LATINE COMMENTÉE

(Classe de Première)

AU TEMPS OU LA PUDEUR SÉJOURNAIT SUR LA TERRE

Longue diatribe où, sous prétexte de dissuader son ami Postumus de se marier, le poète dépeint tous les vices féminins, la sixième satire de Juvénal s'ouvre par une évocation de l'âge d'or.

Déjà traité par Hésiode (**Les Travaux et les Jours**) et par Eschyle (**Prométhée enchaînée**), le thème de l'humanité primitive était devenu à Rome un véritable lieu commun poétique. Vie heureuse et paisible, dans l'égalité et dans l'ignorance du travail, sur une terre offrant spontanément toutes ses production, tels en étaient les aspects les plus complaisamment repris (Cf. **Géorgiques** de Virgile, et IIIe **Elégie** de Tibulle). Lucrèce, lui, avait assombri le tableau en assimilant les premiers hommes à des bêtes sauvages (**De rerum natura,** livre V).

Le sujet de sa satire amène Juvénal à donner ici une importance particulière au mythe des deux sœurs, Pudeur et Justice, qui symbolise la décadence morale de l'humanité. Quelle folie de vouloir se marier, alors que la Pudeur a, depuis si longtemps, disparu de la surface de la terre !

Combien les poupées de notre temps ressemblent peu aux rudes épouses des hommes de l'âge d'or !

TEXTE

Credo Pudicitiam Saturno rege moratam
In terris uisamque diu, quum frigida paruas
Praeberet spelunca domos, ignemque Laremque,
Et pecus et dominos communi clauderet umbra,
Siluestrem montana torum quum sterneret uxor
Frondibus et culmo vicinarumque ferarum
Pellibus; haud similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius
Turbauit nitidos exstinctus passer ocellos;
Sed potanda ferens infantibus ubere magnis
Et saepe horridior glandem ructante marito.
Quippe aliter tunc orbe nouo caeloque recenti
Viuebant homines, qui rupto robore nati,
Compositiue luto nullos habuere parentes.
Multa pudicitiae ueteris uestigia forsan,
Aut aliqua exstiterint et sub Joue, sed Joue nondum
Barbato, nondum Graecis iurare paratis
Per caput alterius, quum furem nemo timeret
Caulibus et pomis, et aperto uiueret horto.
Paulatim deinde ad Superos Astraea recessit
Hac comite, atque duae pariter fugere sorores.

JUVÉNAL, *Satire VI* (v. 1-20).

TRADUCTION

Oui, je le crois, la Pudeur fit, sous le règne de Saturne, séjour sur la terre, et s'y montra longtemps : c'était l'époque où une fraîche grotte fournissait une étroite demeure, enfermant foyer, lares, troupeaux et maîtres dans une ombre commune, où l'épouse errante sur les monts étendait sur le sol un lit sauvage fait avec des feuilles, du chaume et la peau des bêtes féroces, ses voisines; elle ne te ressemblait guère, Cynthie, ni à toi, dont les yeux, ces joyaux brillants, se troublèrent de larmes pour un moineau défunt; mais elle nourrissait à ses mamelles des enfants robustes, souvent plus repoussante à voir que son mari rotant le gland. Oui certes, dans un monde nouveau, sous un ciel tout frais, ils vivaient bien autrement que nous, ces hommes, issus du cœur des chênes ou pétris de limon, et qui n'eurent point de parents. Il se peut que des vestiges de l'antique pudeur aient, peu ou prou, subsisté sous Jupiter, mais un Jupiter encore sans barbe, quand les Grecs n'étaient pas encore prêts à jurer sur la tête d'autrui, quand personne ne redoutait le voleur pour ses choux et ses fruits, et qu'on vivait à jardin ouvert. Puis, peu à peu, Astrée est remontée vers les Dieux, en compagnie de la Pudeur, et les deux sœurs ensemble se sont enfuies.

COMMENTAIRE GRAMMATICAL

Le texte n'appelle que peu de remarques grammaticales :

— *similis tibi :* l'emploi du datif n'est pas classique quand le complément de *similis* (ou *dissimilis*) est un pronom. La règle exige le génitif.

— *exstinctus passer :* c'est le tour bien connu *Sicilia amissa.*

— *cum... praeberet :* à plusieurs reprises dans ce passage, *cum* est employé avec le subjonctif imparfait pour la *qualification d'une époque* (cf. Greiner et Billoret, *Gramm. du latin* § 495).

COMMENTAIRE LITTÉRAIRE

Comme tout exercice d'école, le texte vaut plus par l'expression que par les idées. Pour le « fond », Juvénal développe, nous l'avons indiqué, un thème mythologique à valeur morale, dont les éléments lui étaient abondamment fournis par les poètes antérieurs, grecs et latins. Le mérite de l'auteur est d'avoir habilement harmonisé tous ces matériaux en fonction du sujet qu'il voulait traiter, et de leur avoir imprimé la marque de son talent personnel.

A. — Les éléments mythologiques et littéraires :

1° *L'origine de la race humaine :* Juvénal évoque, aux v. 12-13, deux traditions différentes. Les hommes seraient sortis du cœur des chênes (*rupto robore*) ou, au contraire, Prométhée les aurait façonnés avec du limon (*luto*). L'indifférence avec laquelle le poète admet ces deux légendes renforce son dessein : que notre nature soit robuste (*robore*) ou chétive (*luto*), l'essentiel est que ces premiers hommes vivaient bien autrement que nous (*quippe aliter...* v. 11). Sans doute Juvénal met-il aussi quelque coquetterie à prouver son érudition en matière de mythes.

2° *L'humanité primitive :* le mythe de l'âge d'or, sous le règne de Saturne, était universellement admis depuis Hésiode. Mais le tableau de l'humanité primitive brossé ici par Juvénal présente des couleurs nettement lucrétiennes, et il serait aisé d'en rapprocher maints passages du *De rerum natura* (V, V. 928 sqq.) Ces premiers hommes sont proches des bêtes sauvages (*uicinarum ferarum,* v. 6) ; comme elles, ils ont un corps robuste (*infantibus magnis,* v. 9) et mènent une vie errante (cf. *montana uxor,* v. 5 et Lucr. V 929) ; les mœurs sont grossières (*glandem ructante marito,* v. 10) ; la même caverne abrite bêtes et gens (v. 3) et la femme n'est qu'une femelle farouche (*horridior,* v. 10) offrant à ses petits de plantureuses mamelles (cf. V. 9, où *potanda,* par rapport à *bibere,* évoque l'abondance. Enfin, la nature fournit à ces hommes le gland (v. 10), nourriture traditionnelle avant Triptolème.

Quelques mots, cependant, apportent à cette peinture une touche d'« humanité » plus précise : *ignem* (v. 3), *dominos* (v. 4) évoquent la supériorité de la race humaine, *Larem* (v. 3) l'existence du sentiment religieux, et surtout, *uxor* et *marito,* mis en relief à la fin des v. 5 et 10, introduisent la notion du mariage, placé sous la sauvegarde de la sainte Pudeur. Car c'est la Pudeur qui distingue la sauvage épouse de l'âge d'or de la Cynthie célébrée par Properce, comme de la délicate Lesbie chère à Catulle (*haud similis tibi...,* v. 7-8).

3° *La décadence :* avec le thème de l'enfance de Zeus (*Joue nondum barbato*) repris d'Hésiode (*Théogonie*), apparaît aux v. 14-20 l'idée d'une décadence progressive (*paulatim,* v. 19) de l'humanité, symbolisée ici par le départ de Pudeur et Justice. Les deux sœurs habitaient la terre sous le règne de Saturne, et l'ont quittée dans l'âge de fer (cf. p. ex. Virg. *Buc.* IV, 6 et *Géorg.* II, 474). C'est alors que Justitia (Δίκη) devint Astrée (ou la Vierge). Ici encore, les poètes se souviennent d'Hésiode (*Trav.,* 200). Mais pour l'auteur des *Géorgiques,* c'est chez les paysans que la Justice fit ses derniers pas (*extrema uestigia,* II, 474). Juvénal veut bien se rallier à cette tradition (cf. la concession du *forsan,* v. 14) ; l'atmosphère des *Géorgiques* est évoquée par le v. 18 (*caulibus pomis, horto*) ; il se souvient de l'expression même de Virgile (cf. *uestigia,* v. 14), mais il l'applique, non à la Justice, mais à la Pudeur, qui seule ici l'intéresse.

Nous voyons donc comment, à travers tous ces éléments empruntés, Juvénal maintient l'unité du sujet.

B. — L'expression :

De son côté, le style offre une très grande variété d'expression : diversité de ton, de rythme, de vocabulaire.

Le premier vers, ample, majestueux, et d'un accent presque religieux, pose dès l'abord le thème du morceau. Il entraîne à sa suite une longue phrase, très rigoureusement composée, et dont on pourrait établir un schéma :

Credo Pudicitiam..........moratam....uisamque (thème général)
|
cum..........praeberet..........clauderet (la *demeure* des premiers hommes)
|
cum sterneret... (la *couche* du couple primitif)
|
uxor { ***haud** similis tibi...* (portrait, par contraste, de *la femme* de l'âge d'or :
uxor { ***sed** potanda ferens...* non une poupée, mais une mère vigoureuse).

Le vers 8 est une véritable parodie de Catulle, avec sa métaphore (*exstinctus*) son diminutif précieux (*ocellos*) et son épithète dans le goût alexandrin (*nitidos*). Il fait un frappant contraste avec les deux vers suivants, au vocabulaire sans raffinement (*potanda, ructante*) et aux sonorités fortes et rudes : *ferens infantibus,*

horridior... ructante marito (cf. plus loin *rupto robore*). Il y a plus de familiarité dans l'évocation du Jupiter imberbe (v. 15-16), dans la plaisanterie παρὰ προσδοκίαν où Juvénal manifeste sa haine des *graeculi* (*iurare... per caput alterius*, v. 16-17), et dans le jardin potager du v. 18. Puis le ton s'élève de nouveau, pour déplorer l'envol définitif des deux sœurs (v. 19-20).

Juvénal a poussé assez loin la recherche des alliances ou des oppositions de mots :

frigida paruas... spelunca domos, double opposition riche de signification morale (les contemporains du poète songent aux riches demeures romaines);

orbe nouo coeloque recenti : poétique évocation d'un monde encore dans sa nouveauté (remarquer la propriété de l'adjectif *recenti*);

Silvestrem montana... : une humanité sauvage.

A la variété contribue aussi l'usage de la dissymétrie :

ignemque laremque, et pecus et dominos...
frondibus et culmo uicinarumque... pellibus (un singulier entre deux pluriels);
haud similis... sed ferens (un adjectif opposé à un participe présent);

Enfin, le rythme est d'une très grande souplesse : certains vers sont d'un équilibre classique (v. 1, 5, 9 par ex.), d'autres très proches de la langue parlée (cf. en particulier les v. 7 et 15). De nombreux rejets (v. 2, 7, 16, 17, 18, 20) viennent briser le déroulement régulier du vers. Un tel morceau permet de comprendre l'admiration vouée à Juvénal par un autre maître du verbe et du rythme, Victor Hugo.

Pierre TABART.

THÈME LATIN (Classe de Première Supérieure)

(Texte donné au concours d'entrée à l'École Normale Supérieure, Lettres, 1953)

TEXTE

En cotoyant la mer [1] à la queste de leurs mines [2], aucuns Espagnols prindrent terre en une contrée fertile et plaisante, fort habitée et firent à ces peuples leurs remontrances [3] accoustumées : qu'ils étoient gens paisibles, venant de lointains voyages, envoyés de la part du Roy de Castille, le plus grand Prince de la terre habitable [4] auquel le Pape, représentant Dieu en terre, avoit donné [5] la principauté de toutes les Indes; que, s'ils vouloient luy estre tributaires, ils seroient benignement traictez [6]; leur demandoient des vivres pour leur nourriture et de l'or pour le besoing de quelque médecine [7]; leur remontroient au demeurant la créance d'un seul Dieu [8] et la vérité de nostre religion [9], laquelle ils leur conseilloient d'accepter, y adjoustant quelques menasses. La responce fut telle : que quand à estre paisibles, ils n'en portoient pas la mine, s'ils l'estoient; quand à leur Roy [10], puis qu'il demandoit [11], il devoit estre [12] indigent et necessiteux, et celui qui luy avoit faict cette distribution [13], homme aymant dissention, d'aller donner à un tiers chose qui n'estoit pas sienne, pour le mettre en débat contre les anciens possesseurs; quand aux vivres, qu'ils leur en fourniroient; d'or ils en avoient peu [14], et que c'estoit chose qu'ils mettoient en nulle estime, d'autant qu'elle estoit inutile au service de leur vie, là où [15] tout leur soin regardoit seulement à la passer heureusement et plaisamment [16]; pourtant ce qu'ils en pourroient trouver, sauf ce qui estoit employé au service de leurs dieux, qu'ils le prinssent

TRADUCTION

Cum maris oram nauibus praeterirent metalla sua quaerentes, nonnulli Hispanienses in terram appulerunt uberem et amoenam, a multis incolis frequentatam, quibus ea quae solebant uerba fecerunt : se placidos esse homines, longe lateque iam peregrinatos, qui a Castilianorum rege missi essent, omnium regum maximo per orbem terrarum, cui Papa, qui Dei apud homines uice fungeretur, totius Indiae dedisset imperium; cui si tributum pendere uellent, se benignissime eos tractaturos esse. Cibum autem ab iis petebant alendi sui causa et aurum quo sibi opus esset ad aliquam medicinam concoquendam. Ceterum se unum Deum esse credere eamque religionem, quae nostra est, ueram esse debuntiabant, quam ut acciperent suadebant, nonnullis minis adjectis.

Quibus uerbis illi sic responderunt : placidorum hominum si re uera essent, speciem quidem eos non praebere; regem autem eorum, qui talia peteret, egentem inopemque sibi uideri et illum, qui sic terras assignauisset, dissensionis studiosum, qui alicui daret quae non essent suat ut in certamen cum antiquis possessoribus ueniret; cibum quidem se esse praebituros, auri uero non multum habere idque minimi aestimare ut rem nihil proficientem ad uitam suam, praesertim cum omnem suam operam darent ut eam feliciter suauiterque agerent. Attamem quicquid inuenire possent audacter sumerent, dummodo eam partem ne attingerent, quae ad deorum suorum

hardiment; quand à un seul Dieu, le discours leur en avoit pleu, mais qu'ils ne vouloient changer leur religion, s'en estans si utilement servis si longtemps et qu'ils n'avoient accoustumé prendre conseil (17) que de leurs amis et connoissans.

MONTAIGNE, Essais, III, 6.

sacra adhiberetur. Quod de illo uno Deo dixissent id sibi placuisse, deorum uero patriorum cultum deserere se nolle, quibus ex tam longo tempore optime uterentur nec ullum alium in consilium uocare solere nisi amicos sibique notos uiros.

NOTES

1. « cotoyer la mer » : *praeterire mare* ou *transuehi secundum mare* ne signifie rien, à moins de suggérer que les voyageurs suivent la route de terre et longent le littoral — ce qui n'est pas le cas.

2. « leurs mines » : *illa* ne peut signifier que « ces mines fameuses » ou « celles d'un autre peuple que celui indiqué par le sujet du verbe ». *Metalla quae credebant esse sua* est une interprétation, non une traduction.

3. « remontrances » : ne signifie pas ici « avertissements et conseils », mais « déclarations » tout simplement (cf. le lexique de Montaigne de Villey).

4. « le plus grand prince de la terre habitable » : la relative pouvait garder l'indicatif indiquant le fait malgré le style indirect. Mais « représentant Dieu en terre » est une théorie qui exige le subjonctif; « terre habitable » : *orbis terrarum* suffit selon l'usage de la langue classique (traduit l'οἰκουμένη. « Prince, principauté » : traduire par les mots de la famille de *Rex, regnum.*

5. « auquel le Pape avait donné » : le subjonctif ici est obligatoire parce que l'affirmation doit être laissée au compte des Espagnols.

6. « ils seraient très bénignement traités » : se rappeler que la forme de l'infinitif futur passif, si on l'emploie. est composée de *iri* et d'une forme invariable (*habitum iri*).

7. « pour le besoin de quelque médecine » : (au sens de médicament) : ne signifiait pas « s'ils avaient besoin de... » mais « que pouvait exiger la confection des... » L'or entrait dans la composition des remèdes dans l'alchimie. On se souviendra du fromage médicinal de Sganarelle dans lequel il entre de l'or, du corail et des perles (je dois ce rapprochement à l'obligeance de M. Mario Roques). Il s'agit d'un subterfuge dont se servent les Conquistadores pour dissimuler leur avidité.

8. « leur remontraient la créance d'un seul Dieu » : ne pouvait signifier, ce semble, « leur recommandait de croire à un seul Dieu » sous peine de faire une sorte de tautologie avec la phrase suivante « laquelle ils leur conseillaient d'accepter ». Je comprends « leur faisaient connaître qu'ils (les Espagnols) croyaient à un seul Dieu ». Dans la pensée des Espagnols cette assertion prend, il est vrai, une valeur normative. Bien distinguer les deux constructions de *monere* avec la proposition infinitive et avec *ut* (le sens n'est pas le même).

9. « la vérité de notre religion » : intervention — tout à fait épisodique — de Montaigne dans le discours. L'indicatif se trouve par là justifié.

10. « quant à leur Roi..., quant aux vivres... » : la place des mots en latin suffit à mettre en relief les articulations de la réplique, qui reproduisent les arguments des étrangers.

11. « puisqu'il demandait » : donner un complément au verbe (*res* ou *aliquid*, et non *quid*).

12. « il devait être » : le ton est ironique. C'est une opinion que les « sauvages » présentent *cum grano salis.* Par conséquent ne pas traduire par *debeo* ou *necesse*, ni par *profecto.* La valeur ironique peut être rendue par *scilicet.*

13. « celui qui avait fait cette distribution » : désigne le pape. Cette périphrase peut à la rigueur souffrir l'indicatif, mais dans « qui n'était pas sienne » le subjonctif est obligatoire, car c'est un argument des Indiens réfutant l'affirmation implicite des Espagnols (le pape, représentant de Dieu, possède tout par délégation divine) : « sienne » renvoie évidemment au pape qui « avait fait cette distribution » (donc employer le réfléchi).

14. « peu » : ne pas confondre *paulum* et *parum.*

15. « là où » : a valeur adversative chez Montaigne (= alors que).

16. « plaisamment » : ne pas traduire évidemment par *jocose* ou *festiue.*

17. « prendre conseil » : on a avantage, quand on a du Montaigne à traduire, à ne pas chercher trop loin la manière de rendre des expressions qui ont encore gardé dans l'ancienne langue la valeur et la saveur du latin. Cependant ici « *capere consilium* » est un « faux ami » : l'expression signifie « décider » (après délibération).

Pierre GRENADE.

THÈME GREC

TEXTE

J'entends dire que la tragédie mène à la pitié par la terreur[1]. Soit; mais quelle[2] est cette pitié ? Une émotion[3] passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion[5] qui[6] l'a produite; un reste de sentiment naturel[7] étouffé bientôt par les passions; une pitié stérile qui se repaît de quelques larmes et[8] n'a jamais produit le moindre acte d'humanité[9]... Ainsi se cachait le tyran de Phères au spectacle, de peur qu'on ne le vit gémir avec Andromaque et Priam, tandis qu'il écoutait[10] sans émotion les cris de tant d'infortunés[11] qu'on égorgeait tous les jours par ses ordres[12].

Si[13], selon la remarque de Diogène Laërce, le cœur s'attendrit[14] plus volontiers à des maux feints qu'à des maux véritables, si les imitations de théâtre nous arrachent quelquefois plus de pleurs que ne ferait la présence même des objets imités[15], c'est moins[16] parce que les émotions sont plus faibles et ne vont pas[17] jusqu'à la douleur que parce[18] qu'elles sont pures et sans mélange d'inquiétude pour nous-mêmes. En donnant des pleurs[19] à ces fictions, nous avons satisfait à tous les droits de l'humanité[20] sans[21] avoir plus rien à mettre du nôtre; au lieu que des infortunés en personne[22] exigeraient[23] de nous des soins, des soulagements, des consolations, des travaux qui pourraient[24] nous associer à leurs peines, qui[25] coûteraient du moins à notre indolence, et dont nous sommes bien aises d'être exempts. On dirait[26] que notre cœur se resserre, de peur de s'attendrir à nos dépens.

J.-J. Rousseau. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles.*

TRADUCTION

Πολλάκις τινῶν αἰσθάνομαι φασκόντων ὡς οἱ θεώμενοι τραγῳδίᾳ εἰς ἔλεον διὰ φόβου ὑπάγονται. Ἔστω ταῦτα · ὁ δ'ἔλεος ὁ τοιοῦτος ποῖός τις ὢν τυγχάνει ; Οὐδὲν ἄλλο ἢ κίνησίς τις τῆς ψυχῆς ἢ οὕτω μάτην τε καὶ βραχέως σείεται ὥστε τοσοῦτον διαμένειν ὅσον τὸ φάντασμα ὅθεν ἐγένετο, ἅμα δὲ πάθος τι τὸ φύσει μὲν ἐν ἡμῖν καταλελειμμένον, ὑπὸ δὲ τῶν ἐπιθυμιῶν μετ' ὀλίγον κρατούμενον, συντόμως γοῦν ἀκάρπωτός τις ἔλεος ὃς δάκρυσι μὲν ὀλίγοις γε τρέφεται, οὐδέποτε δ'οὐδένα πρὸς τὸ φιλάνθρωπον ἔργον ἐργάζεσθαι ἐτρέψατο... Οὐ μὲν ἄλλως ὁ ἐν Φηραῖς τύραννος θεώμενος μὲν διεκρύπτετο, ἵνα μὴ τῇ Ἀνδρομάχῃ καὶ τῷ Πριάμῳ συνοδυρόμενος ὀφθείη, ἀπαθὴς δ'ἀναβοώντων ἤκουε τῶν πολλῶν καὶ δυσδαιμόνων ἀνδρῶν οἳ καθ'ἡμέραν αὐτοῦ κελεύοντος ἐσφάζοντο.

Τοιγαροῦν εἴ γε κατὰ τὸν Διογένη τὸν Λαέρτιον μᾶλλόν τις τὰ ἀπεικασμένα κακὰ ἐν τῷ θυμῷ συνοικτίζει ἢ τὰ ἀληθῆ, καὶ τὰ ἐπὶ τῆς σκηνῆς μιμούμενα ἐνιότε πλείω δάκρυα ἡμῖν κινεῖ ἢ τὰ μιμούμενα αὐτὰ εἰ τῷ ὄντι παρείη, οὐ μᾶλλον τοιαῦτα γίγνεται ὅτι ἀσθενέστερά ἐστι ἃ πάσχομεν καὶ ἐλλείπει τοῦ λυπεῖσθαι ἢ ἐκ τοῦ εἰλικρινῆ εἶναι καὶ ἀκέραια τῆς πρὸς ἡμᾶς αὐτοὺς φροντίδος. Ὅταν οὖν εἰς μύθους τοιούτους τὰ δάκρυα ἀναφερώμεθα, ἱκανῶς μέν πράττομεν ἃ ἂν παρ' ἡμῶν ἐπαξιοῖ ἡ τῶν ἀνθρώπων φιλότης. οὐδὲν δ'ἐξ ἡμῶν αὐτῶν αὐτοῖς συμβάλλομεν · ἴσως δὲ δὴ οἱ δυστυχεῖς αὐτοί, εἰ παρεῖεν, ἡμᾶς ἂν ἀπαιτοῖεν καὶ ἐπιμελεῖσθαι αὐτῶν, καὶ παραμυθεῖσθαι αὐτοὺς καὶ παρηγορεῖν, καὶ πόνους πονεῖσθαι ἀνθ' ὧν ἡμεῖς μὲν μετέχοιμεν ἂν τῶν ταλαιποριῶν, ῥαθυμοῦσι δὲ ἡμῖν ἐμποδὼν γένοιτο, τούτων δὲ καὶ ἑκόντες ἀπαλλαττόμεθα. Φαίνεται γὰρ ὁ θυμὸς ἐν ἡμῖν συστελλόμενος, ὅπως ἂν μὴ οἰκτείραντες ἰδίᾳ βλάβην τινὰ ἔχωμεν.

NOTES

1. Il faut ici nécessairement employer les termes mêmes dont s'est servi Aristote, c'est-à-dire φόβος et ἔλεος.

2. L'adjonction de τις au pronom indéfini ποῖος est fréquente dans la comédie, et correspond à notre expression familière « au juste ».

3. Le mot πάθος indique les affections de l'âme en général : il faut ici nécessairement faire intervenir la notion de mouvement, que la détermination par ψυχή oblige à prendre dans l'acception figurée.

4. Le grec dégage et explicite volontiers les rapports de consécution; d'où la tournure proposée : « (un mouvement de l'âme) par lequel elle est ébranlée d'une façon si brève et si vaine qu'il subsiste juste autant (de temps) que l'apparence... »

5. Le mot φάντασμα est fréquemment employé par Platon pour indiquer une image sans consistance et trompeuse, comme la scène opposée à la réalité.

6. Il est souvent utile en grec de songer à recourir aux adverbes relatifs, qui font l'économie de prépositions dans les relatives. Ici : « d'où il est né ». On sait que ἐγενόμην sert couramment d'aoriste au verbe « être ».

7. Le grec aime à souligner des oppositions implicites : il s'agit d'un sentiment qui, s'il est naturel (μέν), n'en est pas moins rapidement (δέ) vaincu par les passions.

8. L'emploi de « et », comme souvent en français, dissimule une opposition, que le grec rendrait au moyen de la parataxe : (pitié) se nourrissant stérilement de quelques larmes, mais n'ayant jamais produit... »

9. Les mots φιλανθρωπία et φιλάνθρωπος expriment à la fois l'affection de l'homme pour ses semblables et aussi l'amour de la divinité pour les hommes (déjà dans Platon, mais systématiquement employé par le christianisme).

10. Comme précédemment, on explicite au moyen de la parataxe la contradiction interne du tyran de Phères, qui se cache au théâtre pour pleurer sur des personnages de tragédie, *tandis qu*'il reste insensible aux cris de ses victimes.

11. Nous rappelons ici deux usages du grec concernant l'emploi des adjectifs : on ne peut dire, comme en français, « tant d'infortunés », mais il faut coordonner nécessairement l'adjectif de quantité et l'adjectif de qualité: « des (gens) si nombreux *et* si infortunés ». Par ailleurs, la langue emploie moins fréquemment l'adjectif substantivé pour désigner des personnes que ne le fait le français.

12. On emploie ici le pronom anaphorique αὐτοῦ, et non le réfléchi, parce que l'on considère *objectivement* la situation des victimes égorgées par son ordre, comme on le ferait dans une proposition indépendante coordonnée : « il restait insensible... et ceux-ci étaient égorgés par ses ordres ».

13. Εἰ = s'il est vrai que... Il n'y a pas de construction de l'esprit, mais une façon de se fonder sur une réalité dont on ne doute pas.

14. D'une façon générale, les verbes sont, du moins en prose, précisés dans leur valeur par des préverbes : ici συνοικτίζειν est préférable aux verbes simples οἰκτείρω (ou οἰκτίζω).

15. Construction : « les objets imités eux-mêmes, s'ils étaient effectivement présents ». Τὰ μιμούμενα αὐτὰ est à la fois le second terme de la comparaison et, par une légère anticipation, le sujet de l'optatif potentiel : εἰ τῷ ὄντι παρείη.

16. Remarquer l'hellénisme οὐ μᾶλλον... ἤ « moins ...que » : la traduction littérale « pas plus... que » ferait un véritable contresens, parce qu'elle nierait également les deux termes comparés.

17. Mot à mot « reste(nt) en arrière de la souffrance », c'est-à-dire « en deçà », « sans l'atteindre ».

18. Ὅτι est parfois peu clair en grec, en raison des sens très nombreux qu'il peut comporter; διότι est peu classique; il convient de ne pas oublier les facilités que la langue peut tirer de l'infinitif substantivé précédé de l'article (ἐκ τοῦ... ἀπὸ τοῦ..., διὰ τοῦ etc.).

19. Remarquer la valeur du moyen : lorsque nous apportons *à titre personnel* la contribution de nos larmes.

20. Mot à mot : « tout ce que (indéterminé au subjonctif) peut exiger l'affection pour les hommes (cf. Esch. *Prom.* 122 τὸν... δι' ἀπεχθείας ἐλθόνθ'... διὰ τὴν λίαν φιλότητα βροτῶν « ...en raison d'un amour excessif pour les mortels »).

21. L'opposition paratactique rend ici l'opposition implicite des deux membres de la phrase : « ...satisfait tous les droits sans avoir plus rien à mettre du nôtre ».

22. Précisément : « les infortunés également, s'ils étaient là ».

23. Il s'agit ici d'un potentiel du présent-futur : « *pourraient* demander »; d'où l'optatif accompagné de ἄν.

24. Quand une proposition subordonnée relative dépend étroitement, soit d'un optatif de vœu, soit d'un optatif potentiel, cette subordonnée peut se mettre à l'optatif comme la principale dont elle dépend : mais jamais cet optatif ne peut, quand ce mode a valeur de possibilité — ce qui est ici le cas — être accompagné de ἄν : ἀπαιτοῖεν ἄν... πόνους πονεῖσθαι ἀνθ' ὧν... ἡμεῖς μετέχοιμεν.

25. Il est rappelé que régulièrement, en grec, le pronom relatif ne supporte aucune particule de coordination: ainsi : ὃς ἦλθε καὶ εἶπε « l'homme qui est venu et (qui) a dit ». On remarquera que le grec abandonne le lien relatif, s'il se prolonge trop longtemps et revient à la proposition indépendante : ici même ἀνθ' ὧν μὲν... (ἀνθ' ὧν) δέ... τούτων δέ.

26. Mot à mot : « notre cœur donne l'apparence de se ramasser en nous, pour que, dans un mouvement de pitié, nous ne subissions pas quelque dommage ». Le verbe συστέλλεσθαι est constamment employé dans le langage de la marine familier aux Athéniens, pour indiquer la cargue de la voilure.

J. HUMBERT.

A TRAVERS LES LIVRES

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE (1)

Pierre SALOMON : *George Sand*, Connaissance des Lettres, Hatier-Boivin, 176 p.

Cet ouvrage repose sur une documentation étendue et sa lecture est fort attachante. M. Salomon ne pouvait éviter de faire une large place à la vie sentimentale de George Sand. Mais il insiste également sur son attitude en face des questions politiques et sociales; elle ne fut pas toujours très nette. Le caractère ne se laisse pas aisément définir et l'œuvre elle-même est complexe. *Lélia*, par exemple, roman auquel M. Salomon consacre quelques pages bien venues, ne reflète pas seulement le drame de George Sand devant l'amour, mais aussi celui « d'une conscience inquiète, d'une âme qui a perdu son Dieu ». Dans beaucoup de ses romans l'inspiration champêtre et les idées humanitaires se mêlent plus souvent qu'on ne l'a dit. Accessible à bien des influences, elle écrit en 1866 un roman que M. Salomon rapproche avec raison de *Madame Bovary*, et même, un peu plus tard, en 1871, un récit, *Francia*, dont le critique déclare que cette « œuvre médiocre » ayant pour cadre les taudis et pour action un meurtre, constitue « un véritable reniement des théories idéa-

(1) Sauf indication, les présentations d'ouvrages relatifs à la littérature française moderne sont de Guy ROBERT.

listes exprimées jadis dans le prologue de *La Mare au Diable*».

Cette dernière œuvre a, comme *Lélia*, inspiré un commentaire substantiel et pertinent. Ailleurs, pour éviter le danger de cette collection qui tend peut-être à trop accorder à la biographie au détriment de l'étude littéraire, M. Salomon sait faire le point sur la route assez capricieuse suivie par la pensée et par l'inspiration de George Sand. Il présente enfin les grandes lignes de la sagesse finalement conquise. Peut-être eût-il fallu mieux dégager la qualité exceptionnelle de *Jeanne*, de *François le Champi*, des *Maîtres sonneurs*. Ce sont sans doute les seuls romans de notre XIXe siècle à présenter des personnages si émouvants de vérité, de grandeur simple et de beauté; la qualité des âmes y paraît tenir à des vertus dont George Sand réussit à nous persuader que le germe se trouve déposé naturellement dans le cœur de l'homme.

Mais une telle objection ne sort pas du domaine où ne règne que le goût personnel. Celui de M. Salomon est éclairé par une solide connaissance de l'œuvre et des intentions de George Sand. Nourrie et loyale, son étude mérite une très vive estime.

Pierre Mérimée : *Nouvelles*, collection « Le Flambeau ». Hachette, 318 p.

« La nouvelle de Mérimée », écrit M. Marc Blancpain à la fin de l'introduction, « nous présente des énigmes que jamais elle ne résout complètement... Le grand art de Mérimée est tout entier dans le contraste entre la parfaite clarté du récit et l'indécision dans laquelle il nous laisse finalement ». L'intérêt vient surtout des notes qui sont de M. J. Piéri. Abondantes et précises, elles renseignent notamment sur les sources de Mérimée et suggèrent, avec la prudence nécessaire, des rapprochements avec le caractère de l'auteur ou certains épisodes de sa vie. Ce recueil comprend les nouvelles qui firent partie de *Mosaïque* et, en plus, *La double méprise*, *Les Ames du purgatoire*, *La Vénus d'Ille*, *Arsène Guillot*.

Pierre Trahard : *L'art de Marcel Proust*, Dervy, 101 p.. 300 fr.

Aux « dissertations épaisses qui se chevauchent ou se contredisent », sans rien apporter à ses yeux d'essentiel, M. Trahard préfère « une contemplative ignorance... mieux encore, un abandon spontané à la pente de l'œuvre ». Il s'agit donc surtout ici de l'essai d'un critique qui nous confie ses impressions. L'art de Proust lui paraît parfois susciter des réserves : lorsqu'il cherche à établir des correspondances entre les divers ordres de sensations, il ne va pas toujours sans préciosité, sans « rapprochements parfois un peu factices ». On trouve dans l'œuvre une complaisance à l'inquiétude, au narcissisme qui ont marqué la fin du siècle dernier et caractérisent encore notre époque. Mais, le plus souvent, M. Trahard exprime et explique son admiration. L'art de Proust est, par beaucoup d'aspects, un art de tradition; pourtant, comme celui de tout grand créateur, il la violente souvent; un art de travail, mais surtout un art d'inspiration; de poésie, mais aussi d'enseignement, « art sensible et intellectuel à la fois, où l'enivrement n'étouffe pas la lucidité » et « qui fait de son œuvre un poème de la vie intérieure, où s'ordonne le chaos des impressions fugitives et des complexes formés dans l'inconscient. »

Bertrand d'Astorg : *Aspects de la littérature européenne depuis 1945*. Paris, Edit. du Seuil, 1952, 253 p.

Le titre de ce recueil n'apparaît pleinement justifié que dans les deux articles complémentaires, de caractère synthétique (1. *La dérision*, 2. *...Et la louange*) qui en constituent la première section (*Un bilan de la littérature d'Europe*). Sans doute, dans les pages qui suivent, les comptes rendus de livres étrangers (*Stalingrad* de Plivier, *Correspondance* de T. E. Lawrence, etc.) se mêlent-ils à des études sur Saint-Exupéry, sur Bernanos, sur Camus, ou à un hommage à André Gide disparu. On peut toutefois se demander si quelques articles ne sont pas ici, une fois estompée l'actualité, destinés à faire nombre : les réflexions sur le procès Kravchenko, même vues à travers un livre de Mme Buber-Neumann (p. 115) relèvent moins de la littérature que de l'Europe; et si l'idée de littérature engagée domine naturellement des pages écrites au lendemain de la guerre, il demeure que plusieurs des ouvrages analysés sont moins des œuvres littéraires que des « témoignages » (cette distinction n'est pas un jugement de valeur). M. d'Astorg fait ainsi la part presque égale au journalisme (de très bonne classe) et à la critique littéraire. Il arrive d'ailleurs que le journaliste, qui ne cache pas ses opinions, fournisse au critique une bonne formule (Bernanos, ce « Clemenceau croyant », p. 165). Mais les thèmes européens que nous fait attendre le titre n'apparaissent guère (sauf une heureuse exception p. 145 : « Les rats, les mouches, la vermine ont envahi la littérature contemporaine,... modernes aspects du mythe de la fatalité ») en dehors du diptyque initial.

Ce diptyque nous présente pertinemment, en face de la « littérature de dérision » qu'annonçaient déjà *La Condition humaine* et *Le Temps du mépris*, et dont le chef-d'œuvre est le *Procès* de Kafka, mais qu'illustre surtout la production née de la guerre et de l'occupation, — un nouvel humanisme de « pitié pour les hommes », chez un Silone ou un Camus. *La Peste*, souvent citée, fait l'objet, dans la dernière section du recueil, (p. 191), d'une solide étude dégageant bien l'ambition humaniste de Camus (la sainteté laïque, p. 192), et critiquant sévèrement les défauts de sa cuirasse philosophique (sur le problème du mal, p. 194; sur le refus de la révolte, p. 195).

J. Voisine.

On ajoutera à la liste des extraits d'auteurs contemporains dressée par notre collaborateur J. NATHAN (*I. L.*, 1953, n° 5, p. 202) les *Pages choisies* d'A. France, excellemment présentées par Jean Levaillant, dans la collection Vaubourdolle (Hachette, 1954).

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Pierre Grimal : *Le Siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des Guerres puniques*. Collection historique, sous la direction de Paul Lemerle, Paris, Aubier, 1953, 230 p. in-12.

Comme son sous-titre le met en évidence, cet ouvrage intéresse autant, sinon plus, les « littéraires » que les historiens; en effet, il n'est limité ni à un historique des évènements qui se sont déroulés entre 264 et 146, ni à une présentation des personnages des Scipions;

la peinture de la civilisation, sous ses divers aspects (à l'exception de l'aspect social, un peu négligé), et le récit des faits politiques et militaires, alternent en se complétant heureusement. L'auteur ne s'est pas contenté non plus de rassembler en une synthèse commode — objet plus modeste, mais qui aurait suffi à justifier son entreprise — les données historiques, littéraires et archéologiques, qui permettent de connaître et de comprendre cette époque cruciale; son exposé fourmille d'idées neuves ou brillamment renouvelées, qui, appuyées sur les découvertes les plus récentes de la science et sur des rapprochements ingénieux, rectifient nombre d'opinions convenues et changent les perspectives traditionnelles. Une thèse singulièrement féconde oriente tout le livre : Rome, en contact avec la civilisation hellénique depuis le VIIIe siècle, subit jusqu'à la fin du IIIe siècle, sans s'y opposer aucunement, l'influence de l'hellénisme italique; elle faisait partie, aux yeux des peuples méditerranéens, de la vaste communauté présidée par la Grèce. Ce sont les guerres puniques — la seconde surtout — qui, en isolant la Ville de l'Italie méridionale et en provoquant le durcissement du patriotisme romain, suscita ce mouvement d'antagonisme à l'héritage grec, qui devait se manifester dans le cours du IIe siècle par l'action d'un Caton, opposée à celle des Scipions, et des incidents tragiques comme le sac de Carthage, cinquante ans après la proclamation d'indépendance des cités grecques.

Le volume est complété par des notes précises, un tableau chronologique, une bibliographie étoffée et quelques traductions de textes littéraires ou épigraphiques, que l'on aurait souhaitées plus nombreuses, comme on aurait souhaité une illustration, même sobre, qui rendît le texte encore plus attrayant et plus parlant, en particulier aux étudiants. Mais tel qu'il se présente, l'ouvrage est d'une lecture aussi passionnante qu'instructive.

J.B.

Pierre Grimal : *La vie à Rome dans l'antiquité*. Coll. Que sais-je ? Paris, P.U.F., 1953, 128 p. in-12.

Conçu dans un esprit différent du précédent, ce petit volume s'adresse aussi bien aux élèves de l'enseignement secondaire et au grand public qu'aux étudiants et aux professeurs. Il contient, sous une forme étonnamment limpide en dépit de sa concision, l'essentiel de ce qu'un homme cultivé doit savoir sur le décor et les conditions de la vie quotidienne à Rome. L'originalité la plus remarquable de l'ouvrage consiste dans son ordonnance chronologique; au lieu de consacrer un chapitre à chaque aspect de la vie quotidienne, quitte à brosser chaque fois les grands traits de son évolution, M. Grimal a divisé son livre en quatre parties, correspondant à quatre étapes dans l'histoire de la civilisation romaine : des origines aux guerres puniques, la révolution culturelle du IIe siècle, le siècle d'Auguste, de Néron aux Sévères. A l'intérieur de chaque chapitre sont mis en relief les éléments les plus caractéristiques de l'époque; comme les changements n'affectent pas tous les aspects de la vie simultanément, et l'art de l'auteur aidant, la monotonie et les répétitions ont pu être entièrement évitées.

Une introduction et une conclusion aussi riches que mesurées achèvent de donner une impression d'unité et de mouvement intérieur qui se dégage rarement d'un ouvrage de ce genre et qui rachète les défauts inhérents à la collection elle-même : l'absence d'index et d'illustrations.

J.B.

Hérodote : *Histoires, VIII*, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, « Les Belles-Lettres », collection des Universités de France, Paris, 1953.

Le tome VIII d'Hérodote nous arrive après la mort de son éditeur, mais l'on sait déjà que ce grand savant, si regretté, n'a pas disparu sans avoir achevé son œuvre. Le nouveau volume montre, dans l'édition et la traduction, les mêmes qualités que les précédents; mais l'importance du livre, dont le centre est occupé par la bataille de Salamine, fait qu'il a chance d'être appelé à rendre encore plus de services. M. Legrand l'a divisé, précisément, en deux parties (elles-mêmes subdivisées en deux); la première est encore consacrée aux progrès de l'invasion, jusqu'à Salamine; la seconde décrit le reflux des barbares (la fuite de la flotte et la retraite du Grand Roi, puis Platées). Trois longues notices, détaillées et précises (dont deux ont plus de vingt pages), étudient en particulier les tendances du récit et les sources que, d'après ces tendances, on peut lui prêter : elle constituent pour le lecteur un commentaire des plus précieux; même s'il arrive que certaines conclusions de détail puissent en être contestables, elles donnent toujours au texte une vie et un intérêt considérablement accrus, sans jamais se perdre dans les détours de l'érudition.

J. de Romilly.

Thucydide : *La Guerre du Péloponnèse, livre I*. Texte établi et traduit par Jacqueline de Romilly. Paris, Les Belles-Lettres, 1953, LIX + 107 p. in-8° (la plupart doubles).

Voici un livre qui comblera bien des vœux : n'est-il pas le gage certain que nous posséderons enfin en France une édition de premier ordre de Thucydide, et une édition accompagnée d'une traduction ?

Mme de Romilly, collaboratrice de feu Louis Bodin, connaît son auteur de longue date; elle a fréquenté le monde de ses idées et suivi les détours de sa pensée, dont elle a déjà présenté une analyse pénétrante dans son *Thucydide et l'impérialisme athénien*. Il n'est que de lire dans le présent volume l'introduction générale à l'œuvre de l'historien et les remarques préliminaires au livre I pour s'apercevoir de la compétence de leur auteur. Deux introductions brèves, conformément aux principes de la collection des Belles-Lettres, brèves mais denses, dans lesquelles il n'y a sans doute pas un mot de trop, dans lesquelles on ne trouvera que les faits essentiels — on est précisément sûr de les y trouver — qu'il s'agisse de la vie de Thucydide, qui s'identifie somme toute à son œuvre; qu'il s'agisse de la formation de l'historien dans une Athènes au sommet de sa puissance politique et de son rayonnement spirituel; qu'il s'agisse enfin des nuances de la pensée et des artifices d'exposition dans la présentation par Thucydide de la « cause la plus vraie » de la guerre du Péloponnèse.

On soulignera cependant que cette édition est plus qu'une excellente mise au point. Mme de Romilly parle avec modestie de sa part dans l'établissement du texte; en réalité, sa contribution se révèle comme considérable, même s'il ne peut encore être question d'un définitif — mais en sera-t-il jamais question ? Quon lise les pages pleines d'intérêt consacrées à ce problème, et qui ne font pas ici figure, comme parfois, de pensum obligatoire, et l'on aura une idée de l'ampleur et de la complexité du travail philologique qui s'est exercé sur le texte difficile de Thucydide, à peine la mort avait-elle

fait tomber la plume de ses mains. C'est à exploiter les ressources de la tradition dite postérieure que Mme de Romilly s'est consacrée surtout, et l'on peut croire que son texte, dans ce qu'il a de nouveau comme dans ce qu'il a de traditionnel, est établi *judicio et auctoritate*.

Enfin le moindre mérite de la présente édition n'est pas la traduction qui l'accompagne. Entreprise courageuse que celle d'élaborer la transposition en français d'un auteur réputé ardu, tant par la concision de la pensée que par un style non dépourvu d'artifice. Mme de Romilly a opté pour la clarté et la simplicité; on ne saurait trop l'en féliciter.

E. WILL.

F. CHAMOUX : *Cyrène sous la monarchie des Battiades.* Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, 177, Paris, de Boccard, 1953, 420 pages et 26 planches.

M. Chamoux s'est attaché, dans sa thèse sur Cyrène, à débrouiller l'histoire de cet établissement grec en Cyrénaïque, du VIIe au Ve siècle, et à en décrire la civilisation (du point de vue social et économique, religieux, et, grâce aux sculptures, artistique), en montrant avec force son caractère nettement hellénique. La partie historique est l'occasion pour lui de discuter les principaux textes littéraires relatifs à Cyrène, c'est-à-dire essentiellement Hérodote et Pindare; c'est ainsi qu'il montre dans la quatrième Pythique le reflet de luttes opposant à une monarchie de type tyrannique, non pas un parti démocratique, mais une faction oligarchique, avec laquelle on comprend que Pindare ait pu sympathiser. Mais l'auteur ne se contente pas d'apporter une discussion précise des textes, pour retrouver le fond historique caché dans les légendes, souvent incertaines et multiples; l'intérêt de son livre réside pour beaucoup dans le fait qu'il a utilisé, de façon convergente, toutes les ressources de la géographie, de l'épigraphie et de l'archéologie. C'est parfois une inscription, comme la Stèle des Fondateurs, qui vient s'insérer dans un contexte littéraire; ailleurs c'est la coupe d'Arcésilas, où l'auteur retrouve le silphium, qui faisait la richesse de cette région, nous faisant ainsi entrer dans la réalité de la vie quotidienne à Cyrène. Des sculptures nombreuses sont examinées. Ajoutons enfin que M. Chamoux a lui-même vécu dans le pays dont il parle, et fait à l'occasion appel à son expérience soit pour commenter tel adjectif de Pindare, soit pour évoquer les manifestations de la vie religieuse. Ce dernier caractère rend la lecture de ce savant ouvrage particulièrement attachante et agréable.

J. de R.

Pierre GRIMAL : *La Mythologie grecque*, P.U.F., collection « Que Sais-je ? », Paris, 1953, 125 p.

M. P. Grimal, dont tout le monde connaît le précieux *Dictionnaire de la Mythologie*, était, certes, l'homme le plus qualifié pour présenter ainsi un exposé général sur la mythologie grecque. L'entreprise, pourtant, était délicate, car la mythologie grecque comporte bien des sortes de mythes, qui sont d'espèce, d'origine, de date diverses, d'importance diverse aussi, et pour lesquels des explications non moins diverses peuvent aujourd'hui être présentées. Or l'auteur est arrivé, sans jamais manquer de rappeler cette complexité, à présenter un exposé succinct et cohérent, passant des théogonies au cycle des Olympiens puis aux cycles héroïques. Que son exposé souffre souvent d'une certaine sécheresse, c'est ce qui sans doute était assez inévitable : cette sécheresse est la rançon de la brièveté jointe à une précision fort appréciable.

J. de R.

Léonard SAINT-MICHEL : *Aux sources de l'Atlantide. Etat actuel de la question atlantéenne avec la traduction des textes platoniciens*, typographie Marcel Boin, Bourges, 1953, 185 p. in-18.

Les pages de Platon sur l'Atlantide ont suscité bien des commentaires; celui-ci, qui se présente sous la forme d'un essai général, fait défiler, de façon un peu allusive, toutes les civilisations, depuis Cro-Magnon, les Celtes, les Pyramides, les Aztèques, l'île de Pâques, celle de Mû, pour conclure avec une ferveur quelque peu mystique que si personne n'avait parlé de ce continent englouti, il faudrait l'inventer. Le texte, semé de points de suspension, devrait inviter le lecteur à rêver; malheureusement une certaine emphase un peu floue empêche en général l'évocation d'atteindre ce résultat.

J. de R.

A TRAVERS LES REVUES D'ÉTUDES CLASSIQUES

Les abréviations employées pour désigner les revues sont celles de l'*Année philologique*. Toutes les revues citées se trouvent à la Bibliothèque de la Sorbonne.

A.J.A. = American Journal of Archaeology.
C. Ph. = Classical Philology.
C.R. = Classical Review.
C.R.A.I. = Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions.
Eranos = Eranos, Acta philologica Suecana.
Gymnasium = Gymnasium, Zeitschrift für Kultur der Antike.
Historia = Historia, Revue d'Histoire ancienne.
L.E.C. = Les Etudes classiques.
M.A.L. = Memorie dell'Accademia dei Lincei.
Paideia = Paideia, Rivista letteraria di Informazione e Orientamento.
Phœnix = Phœnix, The Journal of the Classical Association of Canada.
R.A. = Revue archéologique.
R.E.A. =Revue des Etudes anciennes.
Rh.M. = Rheinisches Museum.
T.A.Ph.A. = Transactions of the American Philological Association.

A. — AUTEURS GRECS ET LATINS

Ausone. — P. Grimal : *Les villas d'Ausone.* R.E.A., LV, 1953, 113-125. D'après la lettre à Théon, Epist. V, 27, et celle à saint Paulin, Epist. XXIV 124, il semble bien qu'Ausone n'ait eu qu'une seule villa, située tout près de Bourg-sur-Gironde, à la frontière de la *civitas Santonum;* la villa doit se trouver sur la rivière en amont du Verdon et près du confluent de la Dordogne, mais le grand nombre de villas découvertes dans cette région ne permet pas une identification certaine.

Cicéron. — W. Allen Jr. : *Cicero's provincial governorship in 63 B.C.* T.A.Ph.A., LXXXIII, 1952, 233-241. Il ressort de l'examen de plusieurs de ses lettres que Cicéron renonça à la Gaule cisalpine en 63, avant l'élection des consuls, et favorisa l'attribution de cette province à Q. Caecilius Metellus Celer, qui lui donnait toute garantie d'opposition à Catilina.

— P. Defourny : *Histoire et éloquence d'après Cicéron.* L.E.C., XXI, 1953, 156-166. On a reproché à Cicéron de considérer la formation oratoire comme la plus adaptée au travail historique, mais, en fait, les textes sur lesquels repose cette accusation ont été mal interprétés : Cicéron, au contraire, envisage l'histoire comme une préparation au barreau, distingue soigneusement style oratoire et style historique et n'admet pas de confusion entre les deux disciplines.

— E. Gilson : *Eloquence et sagesse selon Cicéron.* Phœnix, VII, 1953, 1-19. La rupture qui s'est faite en Grèce entre l'éloquence et la philosophie était, pour Cicéron, un mal auquel il a voulu remédier en subordonnant l'idéal théorique de la philosophie aux fins toujours pratiques de l'orateur. On ne saurait le blâmer de l'avoir entrepris; mais son erreur fut de s'être pris lui-même pour un philosophe. Toutefois, c'est lui qui a mis en circulation les notions, destinées à avoir une influence considérable en Occident, d'*eloquentia*, conçue comme une culture complète en elle-même, et d'*artes liberales*, arts dignes d'un homme libre.

— J. van Ooteghem : *Le « brigandage syrien ».* L.E.C., XXI, 1953, 396-397. Si, *ad Att.* IV, 13, 1, Cicéron qualifie de brigandage l'expédition que Crassus allait entreprendre contre les Parthes, c'est parce qu'il n'existait aucun motif de guerre et que seul l'appât du gain détermina cette campagne.

Euripide. — E. L. Abrahamson : *Euripides'tragedy of Hecuba.* T.A.Ph.A., LXXXIII, 1952, 120-129. Le tragique de la pièce réside dans la destruction morale d'Hécube par la souffrance et l'injustice.

Horace. — J. P. Elder : *Horace Carmen* I, 7. C. Ph., XLVIII, 1953, 1-8. Ce poème qu'on a considéré à tort comme décousu, doit être interprété en fonction des circonstances dans lesquelles il fut écrit, tout de suite après Actium : Horace conseille à Plancus, en attendant de pouvoir rentrer en Italie, de jouir de la vie là où il est et d'acquérir une sérénité qui lui permette de renoncer à toute intrigue politique, d'accepter le nouveau régime et de lui donner son appui.

— G. L. Hendrickson : *The so-called prelude to the Carmen saeculare.* C.Ph., XLVIII, 1953, 73-79. L'ode IV,6 ne serait pas, comme on l'admet généralement, un prélude au *Carmen saeculare*, mais aurait été composée après coup pour célébrer en quelque sorte le rôle joué par le poète à cette occasion, au cas où l'hymne, qui n'avait pu être inclus dans le livre IV, serait tombé dans l'oubli. Influence de Pindare sur l'épisode de la mort d'Achille. Le geste indiqué par *pollicis ictum* est un claquement du pouce.

Suétone. — E. Bickel : *Observationum satura*, I : *Iacta alea est.* Paideia, VII, 1952, 269-273. Le mot de César a certainement été prononcé en grec, où ἀναρρίπτειν κύβον, ἀνέρριπται κύβος, ἀνερρίφθω κύβος étaient des expressions proverbiales. Elles ne l'étaient pas en latin où *alea* se rencontre fréquemment au sens figuré de « risque », mais où l'ensemble *iacta alea est* ne se trouve que chez Suétone, traduisant le grec, et chez Titinius, *Com. Rom. Fragm.*, p. 179, Ribbeck.

Tacite. — P. Grenade : *Le pseudo-épicurisme de Tacite.* R.E.A., LV, 1953, 36-57. C'est à tort que l'on a attribué à une influence épicurienne la réflexion de Tacite, Ann. XVI, 33, sur l'*aequitas deum;* la pensée religieuse de l'historien, dans les livres des Annales consacrées à Néron, est tout à fait cohérente et imprégnée de stoïcisme; c'est le stoïcisme qui a influencé sa philosophie de l'histoire, sans pourtant l'infléchir vers un providentialisme simpliste; il y a parenté d'esprit entre Sénèque et Tacite.

— R.H. Martin : *Variatio and the development of Tacitus'style.* Eranos, LI, 1953, 89-96. L'évolution du style de Tacite doit être étudiée non seulement dans le choix des mots, mais aussi dans la composition de la phrase. L'examen de certaines formes typiques de *variatio* affectant la structure de l'énoncé montre que l'emploi de ce procédé est aussi fréquent dans *Ann.* XIII-XVI que dans le reste de l'œuvre. C'est sans doute ce qui donne à ces livres une couleur tacitéenne en dépit de la tendance à revenir à un vocabulaire plus commun et plus classique.

— R.S. Rogers : *A Tacitean pattern in narrating treason-trials.* T.A.Ph.A., LXXXIII, 1952, 279-311. Examen de quelques récits de procès de *maiestas* dans les Annales, pour montrer qu'ils sont construits selon un même schéma tendancieux faisant partie du bagage de l'orateur, et qu'ils obéissent aux mêmes procédés et expédients rhétoriques destinés à obscurcir le cas afin de le présenter sous un jour donné.

Thucydide. — H. Erbse : *Ueber eine Eigenheit der thukydideischen Geschichtsschreibung.* Rh. M., XCVI, 1953, 38-62. Les digressions thucydidéennes n'ont pas été ajoutées après coup par l'auteur dans sa maturité, car elles font partie intégrante de l'exposé, qu'elles contribuent à faire avancer. Elles tiennent d'une méthode qui consiste à exposer les faits sur deux plans, dont le second généralise et élève le récit. Dans les éclaircissements qu'il nous fournit sur sa méthode, Thucydide n'a pas éprouvé le besoin d'entrer dans ce détail, pensant sans doute que les exemples suffiraient à illustrer le procédé.

Tite-Live. — A. Klotz : *Caesar und Livius.* Rh.M., XCVI, 1953, 62-67, Les Commentaires sur la Guerre des Gaules ont été utilisés par Tite-Live comme modèle de style.

— O. Leggewie : *Die Geisteshaltung der Geschichtsschreiber Sallust und Livius.* Gymnasium, LX, 1953, 345-355. La sûreté, l'équilibre de Tite-Live, qui s'opposent au pessimisme et à la disharmonie de Salluste, reflètent la mentalité augustéenne orientée avec confiance vers l'avenir, tandis que la génération de Salluste ne voit de salut que dans un retour vers le passé.

Xénophon. — J.S. Morrison : *Xénophon, Memorabilia* 1,6 C.R., III (N.S.), 1953, 3-6, Ce récit est clairement destiné à défendre Socrate contre trois critiques proférées, en présence de ses disciples, par Antiphon le Sophiste et qui portent sur son ascétisme, son refus d'accepter des honoraires, sa prétention d'enseigner la politique sans entrer lui-même dans la vie publique. On pourrait en inférer qu'Antiphon était, lui, dans la politique active et l'identifier avec le Rhamnusien.

B. — ARCHÉOLOGIE

C.W. Blegen : *The palace of Nestor. Excavations at Pylos, 1952.* A.J.A., LVII, 1953, 59-64. Détermination du plan du palais d'Epanô Englianos, en Messénie. Par ses dimensions, les détails de son architecture, le style des fresques, le mégaron prend place à côté de ceux de Tyrinthe et Mycènes. (Cf. la critique des conclusions de cet article par J. Berard, R.A., XLII, 1953, 99-101.)

R. Etienne : *Nouveaux bronzes volubilitains.* R.A., XLI, 1953, 148-162. Deux petits bronzes représentant la Fortune et Vulcain et provenant sans doute de laraires témoignent d'un culte domestique vivant, ainsi que du goût de la bourgeoisie romanisée de Volubilis à l'époque des Sévères, car ils se distinguent des œuvres de série par certains détails originaux. Il est possible qu'ils proviennent d'un centre artisanal que l'on pourrait situer à Cherchel.

H. Herter : *Die Rundform in Platons Atlantis und ihre Nachwirkung in der Villa Hadriani :* Rh.M., XCVI, 1953, 1-20. L'aménagement dit « théâtre maritime » à la Villa d'Hadrien s'inspire de la description de l'Atlantide, qu'il simplifie; il faut y voir vraisemblablement un studio.

Ch. Picard : *Nouvelles remarques sur l'apologue dit de Prodicos. Héraclès entre le Vice et la Vertu.* R.A., XLII, 1953, 10-41. Dès avant Prodicos et sa mise en forme moralisatrice de la légende du choix d'Héraclès, celle-ci a été illustrée en Etrurie pour l'époque archaïque, en Grèce pour l'époque classique.

E. de Saint-Denis : *Falx uinitoria. Archéologie et philologie.* R.A., XLI, 1953, 163-176. L'intérêt de l'étude des termes techniques est illustré par l'exemple de la *falx uinitoria* décrite par Columelle, dont la forme et les fonctions sont reconstituées d'après les textes antiques et les échantillons conservés de serpes gallo-romaines et d'époques postérieures.

C. — HISTOIRE, RELIGION, INSTITUTIONS

M. van den Bruwaene : *Précisions sur la teneur et l'importance du sénatus-consulte d'octobre 51 av. J.-C.* L.E.C., XXI, 1953, 19-27. L'intention du Sénat d'empêcher César de conserver sa puissance militaire jusqu'au consulat de 49, pour lequel il posait sa candidature, se reflète dans les subtilités des quatre articles du sénatus-consulte qui nous est connu par Cicéron, *Ad fam.* VIII, 8. Ce s.-c., qui tendait à suspendre l'action tribunicienne, qui prévoyait des mesures pour faciliter le licenciement des vétérans et des soldats de l'armée de César, et pour remplacer celui-ci par un propréteur dévoué au Sénat, est un véritable ultimatum auquel César devait répondre par le passage du Rubicon.

G. Forni : Ἱερά *e* Θεὸς σύγκλητος. *Un capitolo dimenticato nella storia del Senato romano.* M.A.L. (Cl. di Sc. mor., stor. et filol.) Ser. 8a, V, 3, 1953, 168 p. Ni les émissions de monnaies de la série dite grecque impériale avec le type et la légende de la Synkletos (Sénat romain), ni les formules augurales et dédicatoires des inscriptions où le nom du Sénat figure avec celui des empereurs et des membres de leur famille, ne peuvent être considérées comme les témoins de l'existence d'une dyarchie prince-Sénat. La divinisation du Sénat a son origine au IIe-Ier siècle av. J.-C. en Asie, et ne se répand pas en dehors des provinces orientales. En Occident ne se manifeste que le culte du Génie du Sénat, de conception entièrement différente.

D. Magie : *Egyptian deities in Asia Minor in inscriptions and on coins.* A.J.A., LVII, 1953, 163-187. Présentation et discussion du matériel concernant notamment Isis et Sarapis. Son importance atteste une forte influence de l'Egypte en Asie Mineure; mais la diffusion des cultes en question dans les régions écartées déborde la sphère de cette influence et s'explique par l'attrait qu'exerçaient la relation personnelle entre l'homme et la divinité et l'assurance du salut par l'initiation aux mystères.

E. Schönbauer : *Die römische Centurien-Verfassung in neuer Quellenschau.* Historia, II, 1953, 21-49. 500 ans environ se sont écoulés depuis la fondation de l'institution jusqu'à la fin de la république : pendant de nombreuses générations, l'organisation des centuries a fonctionné au profit des nobles. La réforme du IIIe siècle av. J.-C. est démocratique, mais favorise les paysans et non les citadins, ce qui explique que ni Q. Fabius Pictor, conservateur, ni Licinius Macer, représentant de la jeune démocratie, ne l'aient vue de bon œil. Du fait des guerres d'Hannibal, puis des guerres civiles, les conséquences de la réforme ne furent pas celles qu'avaient voulues ses initiateurs.

E.G. Suhr : *Herakles and Omphale.* A.J.A., LVII, 1953, 251-263. Héraclès est un personnage hybride, à la fois divinité mâle préhellénique et héros grec. Son association avec Omphale reflète un ancien mariage sacré du dieu viril avec la Terre.

Juliette Ernst.